

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Bakalářská práce

Mgr. Eliška Domincová

**Imaginární orientalismus Gustava Moreaua
v kontextu orientalismu a symbolismu 19. století**

Imaginary Orientalism of Gustave Moreau
in the Context of 19th Century Orientalism and Symbolism

Praha 2016

Vedoucí práce: prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 17.8.2016

.....
Eliška Domincová

Děkuji svému školiteli prof. PhDr. Romanu Prahlovi, CSc., za vstřícnost, cenné rady a vedení při psaní této práce.

Klíčová slova (česky)

Gustave Moreau, orientalismus, symbolismus, dekadence, historická malba, francouzské malířství, 19. století, salonní a akademické malířství

Klíčová slova (anglicky):

Gustave Moreau, orientalism, symbolism, decadence, history painting, French painting, 19th Century, Salon and academic painting

OBSAH

PŘEDMLUVA.....	6
ÚVOD.....	9
1. ORIENTALISMUS V DÍLE GUSTAVA MOREAUA V KONTEXTU ORIENTALISMU 19. STOLETÍ.....	10
1.1 ZDROJE FRANCOUZSKÉHO ORIENTALISMU A TENDENCE V NĚM.....	11
1.2 AKADEMICKÝ ORIENTALISMUS.....	17
1.3 IMAGINÁRNÍ ORIENTALISMUS GUSTAVA MOREAUA.....	26
<i>1.3.1 Život a osobnost Gustava Moreaua.....</i>	<i>27</i>
<i>1.3.2 Teoretická východiska a cíle.....</i>	<i>33</i>
<i>1.3.3 Technika a styl.....</i>	<i>40</i>
<i>1.3.4 Práce s inspiračními zdroji.....</i>	<i>43</i>
<i>1.3.5 Redukce divadelnosti a vyprávěcí složky.....</i>	<i>46</i>
<i>1.3.6 Inspirační zdroje vzory mughalské, perské, indické a japonské.....</i>	<i>51</i>
<i>1.3.7 Srovnání reprezentace Orientu v orientalismu imaginárním a akademickém</i>	<i>54</i>
2. VLIV IMAGINÁRNÍHO ORIENTALISMU A OSOBNOSTI A DÍLA GUSTAVA MOREAUA NA SYMBOLISMUS V MALÍŘSTVÍ KONCE 19. STOLETÍ.....	56
2.1 VYMEZENÍ A KOŘENY SYMBOLISMU A GUSTAVE MOREAU.....	56
2.2 MOREAUOVO DÍLO V KONTEXTU SYMBOLISMU KONCE 19. STOLETÍ – NÁVAZNOSTI, INSPIRACE, PODNĚTY.....	62
<i>2.2.1 Moreauovské inspirace v díle Odilona Redona.....</i>	<i>69</i>
<i>2.2.2 Moreauovi žáci.....</i>	<i>72</i>
ZÁVĚR.....	76
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	79
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	84

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 1 - DÍLO GUSTAVA MOREAUA.....	88
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 2 – DALŠÍ ZMIŇOVANÁ DÍLA.....	89

Předmluva

Tato bakalářská práce se zabývá dílem francouzského malíře Gustava Moreaua (1826–1898) v kontextu francouzského orientalismu druhé poloviny 19. století a dále zkoumá vztah Moreauova díla a symbolismu v malířství. Práce je zaměřená na tu část Moreauovy rozsáhlé tvorby, kterou lze označit za orientalistickou, tj. čerpající z motivů a uměleckých artefaktů pocházejících z Orientu či souvisejících s Orientem nebo zpracovávající orientální náměty. Ze zeměpisného hlediska je pojem Orient v této práci používán v nejširším možném významu tak, jak byl nejčastěji používán dobovými prameny, zahrnuje tudíž geograficky severní Afriku, Blízký a Střední východ i indický subkontinent a teoreticky i tzv. Dálný východ (východní a jihovýchodní Asii), vzhledem k marginalitě námětů a motivů z kulturní oblasti Dálného východu ve francouzské malbě druhé poloviny 19. století se však tato práce zmíněnou oblastí zabývá jen okrajově a důraz je kladen především na inspirace z arabské, židovské a perské kultury; indické a japonské vlivy jsou zmíněny v rámci inspiračních zdrojů Gustava Moreaua.

Zároveň práce vychází z premisy, že Orient nebyl a není v evropské kultuře pouze geografickým pojmem, nýbrž jde o pojem úzce spjatý s řadou konotací a určitými představami o společnostech, kulturách a etnikách, která dané oblasti obývala, a jejichž reprezentace ve francouzské kultuře zároveň pomáhala vymezit francouzskou / evropskou identitu. Jde o pojem obklopený „širokým polem významů, asociací a konotací,“¹ v tomto smyslu je také výraz Orient v bakalářské práci používán a konkrétní obsahy tohoto významového pole, jakkoliv proměnlivé v čase, a projevy tohoto pojetí Orientu ve výtvarném umění jsou v práci tematizovány. Termínem orientalismus je v práci označováno pouze výtvarné zpracování námětů a motivů čerpajících z orientálních prostředí a kultur, takže není užíván v jeho širším významu veškerého západního vztahování se k Orientu ani ve smyslu vědeckého zájmu o Orient.

V bakalářské práci je porovnáván způsob, jímž orientální látku zpracovává Gustave Moreau, s orientalismem jeho současníků a analyzován dopad Moreauovy specifické

¹ SAID 2008, 231

výtvarné tvorby na vývojové tendence v malířství na konci 19. století, zejména pak roli Moreauova díla v symbolistickém hnutí a jeho vliv na zrod moderního výtvarného jazyka. Moreauův výtvarný projev je popisován jak v obecné rovině, tak na příkladech vybraných děl spadajících do Moreauovy orientalistické tvorby.

Téma práce bylo autorkou zvoleno především na základě skutečnosti, že jde o téma v českém prostředí jen málo zpracovávané, čemuž také odpovídá většinou zahraniční provenience použitých sekundárních pramenů. Práce má syntetizující charakter v tom smyslu, že shrnuje a syntetizuje závěry týkající se orientalistické stránky Moreauova díla, k nimž dospěli odborníci z oboru dějin umění i dalších disciplín (kulturologie, literární věda) v rámci zájmu o osobnost a dílo Gustava Moreaua, který přetrvává od konce 19. století do současnosti. Tyto závěry jsou průběžně doplňovány autorčinou vlastní analýzou či postřehy.

Základní metodou zkoumání zvolené problematiky bylo studium v práci zmiňovaných výtvarných děl (přímo, což bylo autorce umožněno díky jejímu dlouhodobému pobytu v Paříži, či z reprodukcí v případě děl nacházejících se mimo Paříž) a jejich rozbor z ikonografického, ikonologického a sémiotického hlediska. Dále práce s primárními textovými prameny² a sekundární literaturou. Sekundární literatura byla vybrána z hlediska jednotlivých rovin tématu, lze ji proto rozdělit jednak na literaturu zaměřenou přímo na osobnost a tvorbu Gustava Moreaua, jednak na prameny týkající se orientalismu v malířství a konečně na prameny pojednávající o symbolismu, s důrazem na prameny věnující se roli Gustava Moreaua pro symbolistické hnutí. Vedle těchto kategorií byla rovněž podpůrně použita slovníková literatura a některé kulturně politologické práce věnující se problematice reprezentace Orientu a z evropského hlediska marginalizovaným identitám.³

Práce je rozdělena na dva oddíly. V 1. oddíle se věnuji Moreauovu dílu v rámci orientalistického malířství. Kapitola 1.1 pojednává o společenských a kulturních zdrojích orientalismu v malířství a nabízí rozčlenění orientalismu ve výtvarném umění na jednotlivé proudy (akademický orientalismus, realismus, impresionismus a imaginární orientalismus).

² MOREAU/COOKE 2002; RENAN 1900; ROUALT 1927; REDON 1922

³ BARŠA 2015; FREEDMAN 2013; LOWE 1991; SAID 2008; VANDENBROUCK-PRZYBYLSKI 2007

Kapitola 1.2 charakterizuje základní rysy akademického orientalismu a určitou zjednodušenou typologii děl, která ve francouzském orientalismu druhé poloviny 19. století vznikala nejčastěji, včetně příkladů. Na příkladu zpracování námětu Dalily je v závěru kapitoly 1.2 uvedeno srovnání akademického orientalismu s orientalismem imaginárním. Imaginárním orientalismu Gustava Moreaua se následně věnuje kapitola 1.3. V rámci podkapitoly 1.3.1 uvádím základní životopisné informace, které považuji za relevantní pro Moreauovo dílo. Podkapitola 1.3.2 shrnuje Moreauova teoretická východiska a jeho úvahy o výtvarném umění. Podkapitola 1.3.3 je věnována Moreauovu výtvarnému výrazu a uvádí příklady děl, ne nichž jsou některé projevy typické pro jeho styl nejlépe patrné. Podkapitola 1.3.4 je věnována jeho práci s inspiračními vzory, zejména pak jeho snaze nenechat se svazovat požadavkem na etnografickou přesnost. Podkapitola 1.3.5 se zabývá otázkou, v kterých ohledech Moreau inovativně zasáhl do konvencí historické malby a jaké důsledky to mělo. Typické aspekty Moreauova přístupu k expresivitě a narativnosti jsou ilustrovány na příkladu některých jeho děl, zejména na akvarelu Samson a Dalila. Podkapitola 1.3.6 je věnována orientální látce v Moreauově díle, která se zpravidla neobjevovala v dílech akademického orientalismu, a to inspiračním zdrojům japonským, perským, indickým a mughalským. Jako příklad využití těchto pramenů je analyzován akvarel Péri a posvátný slon. Podkapitola 1.3.7 shrnuje závěry předchozích podkapitol a nabízí odpověď nejen na otázku, jak se stylově lišil Moreauův imaginární orientalismus od akademického orientalismu, ale také zda z této odlišnosti plynuly nějaké důsledky z hlediska různorodosti reprezentace Orientu ve výtvarném umění v té době.

V 2. oddíle zkoumám Moreauovo místo v rámci symbolistního hnutí. Kapitola 2.1 má za cíl vymezit symbolismus pro potřeby této práce a uvést do problematiky Moreauova postavení v něm. Kapitola 2.2 se věnuje rovinám, v nichž lze v rámci symbolistního umění sledovat vliv Moreauova díla, přičemž tyto roviny jsem se pokusila seřadit od těch nejpodstatnějších z hlediska formování moderního umění po roviny spíše dílčí a významné hlavně pro symbolismus samotný. V rámci kapitoly je největší pozornost věnována akvarelu Zjevení. Nad rámec tohoto přehledu je kapitola 2.2 doplněna o dvě podkapitoly věnované jednak vlivu Moreauova díla na tvorbu Odilona Redona (podkapitola 2.2.1), jednak Moreauovým žákům, kteří tvořili v intencích symbolismu (podkapitola 2.2.2).

V práci je užit závazný citační úzus Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy dostupný z webových stránek Ústavu pro dějiny umění.⁴ Odkazy na zdroje a poznámky k textu jsou prováděny v poznámkách pod čarou, odkazy na prameny jsou ve formě zkrácených citací, jejichž plné znění je uvedeno v seznamu použité literatury na konci práce. Cizojazyčné citace jsou přeloženy autorkou práce přímo v textu.

Úvod

Ačkoliv se dílo Gustava Moreaua vzpouzí jednoznačnému a pevnému zařazení do některého z hlavních uměleckých proudů druhé poloviny 19. století, není tomu tak proto, že by existovalo bez návaznosti na tehdejší kulturní ovzduší, naopak bylo pozoruhodným způsobem provázané s širšími uměleckými tendencemi doby. V této práci se budu soustředit na popsání místa, které orientalistická tvorba Gustava Moreaua zaujímá v širším dobovém kontextu, konkrétně jaký je její vztah k tradiční historické malbě a k dílům orientalismu, který byl etablovanou součástí akademického a salonního malířství. Salon Officiel des beaux arts (dále jen „Salon“ či „pařížský Salon“), na němž Gustave Moreau opakovaně vystavoval,⁵ a Académie française, do níž byl přijat roku 1888 a kde od roku 1892 vyučoval, byly instituce, v jejichž rámci Gustave Moreau prezentoval svůj umělecký názor, jeho tvorba je tedy jednoznačně součástí salonního a akademického malířství. Zároveň ale v rámci svého hledání adekvátního výtvarného vyjádření Gustave Moreau překračoval stylové konvence akademické historické malby směrem k modernímu, sémioticky otevřenému dílu,⁶ které přestává být jednoznačně čitelné a je otevřeno více relevantním interpretacím. Jeho výtvarný jazyk tak spolupůsobil při přípravě publika na vývoj moderního malířství v závěru 19. století a ve 20. století.

Zatímco během 60. a 70. let 19. století byly Moreauův osobitý projev a jím

⁴ <http://udu2.ff.cuni.cz/node/696>, vyhledáno 25.5.2016

⁵ V letech 1852 a 1853, 1864, 1865, 1866, 1869, 1876 a 1880; v mezidobí, kdy na pařížském Salonu nevystavoval přímo, byly vystaveny emaily vytvořené Frédéricem de Courcy dle Moreauových předloh. Srov. LACAMBRE 1998, 264sq.

⁶ COOKE 2008, 408

vyhledávaná témata v rámci dobového kontextu spíše ojedinělé,⁷ od 80. let nastupuje generace symbolistů, s nimiž o tři desítky let staršího umělce pojí řada styčných bodů a kteří se k jeho vlivu otevřeně hlásí.⁸ Na které aspekty Moreauova díla mohli umělci mladší generace navazovat, je rovněž předmětem této práce. Moreau v souladu s novoplatónskou filosofií kladl v umění důraz na ztvárňování abstraktních idejí pomocí výtvarných prostředků. Současně však na jeho měly vliv také myšlenkové směry, vůči nimž se vymezoval, právě protože jakožto teze, k nimž umělec trvale hledal vhodné antiteze, determinovaly charakter jeho tvorby: byly to dobový pozitivismus a materialismus, který Moreau i další umělci poněkud zkratkovitě spojovali v umělecké rovině s realismem a impresionismem (a naturalismem v literatuře).

V následujících kapitolách se soustředím především na následující otázky:

Čím se liší orientalistická tvorba Gustava Moreaua od dobových tendencí v orientalismu druhé poloviny 19. století?

Lze v jeho díle identifikovat konkrétní výrazové prostředky, které by bylo možné označit za inovativní? O jaký rozměr tyto prostředky eventuálně obohatily historickou malbu?

Jaký vliv měla Moreauova orientalistická tvorba na malířství francouzského symbolismu?

1. Orientalismus v díle Gustava Moreaua v kontextu orientalismu 19. století

V rámci tohoto oddílu se pokusím zařadit dílo Gustava Moreaua do orientalistické tvorby ve francouzské malbě druhé poloviny 19. století a charakterizovat specifika Moreauova přístupu ve srovnání s dobovou produkcí. Kapitoly se postupně věnují zdrojům

⁷ Určitou ideovou spřízněnost lze vidět v díle Puvise de Chavennes a Odilona Redona.

⁸ Viz např. RAPETTI 2005, 19; FACOS 2009, 61; COOKE 2009, 315; Douglas W. DRUICK: Gustave Moreau et le symbolisme, In: LACAMBRE 1998, 35–41, 35sq.

zájmu o Orient ve francouzské společnosti 19. století, rozdělení orientalismu na hlavní proudy a obecnému popisu převažující reprezentace Orientu ve francouzské malbě a následně orientalismu imaginárnímu, který je typický pro dílo Gustava Moreaua.

1.1 Zdroje francouzského orientalismu a tendence v něm

V 19. století nebývale vzrostl zájem francouzské společnosti o Orient, což se přirozeně odrazilo také ve výtvarném umění. Chronologicky nejzazší kořeny tohoto vzestupu můžeme hledat už v preromantismu a romantismu konce 18. a počátku 19. století, kdy orientální náměty získávaly na přitažlivosti mimo jiné jako protipól námětů antických.⁹ Počátek 19. století přináší také významný posun v uvažování o jazycích a lingvistický výzkum vývoje jednotlivých jazyků a jejich příbuznosti zažívá nebývalý rozkvět. Tento zájem se neomezuje na jazyky indoevropské, naopak semitské jazyky jsou rovněž podrobně studovány, což přivádí řadu západních vědců k zájmu o Orient a jeho kultury. Lingvistický zájem o Orient byl na rozdíl od romantismu systematický a z dobového pohledu vědecký a jeho výsledkem bylo množství slovníků, gramatik a překladů, zejména arabské literatury, a výborů z písemnictví. Nicméně i pozitivisticky vědecký výzkum jazyků byl v rovině srovnávání Západu a Východu rámován polaritami dobrý-špatný a vyspělý-zaostalý.¹⁰ Z lingvistických rozdílů byly vyvozovány rozdíly kulturní a rasové a

⁹ Příběhy zasazené do zemí Levanty nabízely dostatek prostoru pro exotismus, bizarnost a tajemno, vyhledávané autory romantismu, a zároveň postavy orientálců reprezentují zejména v romantické literatuře vlastnosti a temperamenty už dříve orientálcům připisované: smyslnost, vášnivost, moudrost či brutalitu, které konvenovaly dobovému estetickému citění a současně dál potvrzovaly a rozvíjely tento pohled na obyvatele Orientu.

¹⁰ Joseph Ernest Renan, lingvista a filozof, jeden z předních vědců zabývajících se Orientem v první polovině 19. století, ve svém díle shrnuje své studium semitských jazyků takto: „*Je patrné, že semitská rasa se ve všech ohledech jeví vzhledem ke své jednoduchosti jako rasa nedokonalá. Tato rasa – mohu-li si dovolit užít takové přirovnání – se má k indoevropské rodině asi jako náčrtek k dokončenému obrazu; chybí jí ona rozmanitost, velikost, hojnost života, jež jsou podmínkou dokonalosti. Podobně jako jedinci, kteří jsou tak nedostatečně plodní, že po šťastném dětství dosáhnou jen zcela průměrné produktivity, i semitské národy prožily svůj největší rozkvět ve svém raném období a nikdy nebyly schopné dosáhnout skutečné zralosti.*“ Joseph Ernest RENAN: Oeuvres complètes, svazek 8, 156, podle SAID 2008, 172

„zřejmá ontologická nerovnost mezi Orientem a Západem.“¹¹ I ve vědě, která samu sebe prezentovala jako neutrální, se značně projevovala tendence vnímat orientální kultury jako protiklad kultur evropských, v podstatě sloužící jako negativní definice identity pro evropské národy, neboť evropská identita čerpala z určitého vymezení se proti tomu, co prezentovala jako Orient a jako jevy pro Orient typické.¹² Příčiny poptávky po takto negativně vymezené identitě se u jednotlivých národů lišily a v čase proměňovaly. V případě Francie 19. století interpretuje Lisa Lowe příčiny znejistění, které vedly k vymezení se vůči Orientu, takto: „*Francie raného 19. století čelila krizi národní identity. Nestabilita režimů oscilujících mezi revolucí a reakcí po roce 1789, krize třídních definic v této epoše buržoazie a překotné industrializace, změny v pojetí rodiny, genderu a sociálních struktur v této době urbanizace a emigrace – všechny tyto faktory otráslly starým režimem a destabilizovaly ho. Objevila se nová a naléhavá potřeba znovu vytvořit „národ“, vytvořit nové formy národního společenství a také srozumitelné emblémy tohoto společenství, spíše než se spoléhat na starší modely náboženství, monarchie a dynastie nabízené „ancien régime.“*“¹³

Jedním z nejzásadnějších impulzů pro rozvoj zájmu o Orient, a tudíž i orientálních námětů ve výtvarném umění, byl kolonialismus směřující k ovládnutí mimoevropských území. Hlavním motivem této expanze byly politické a ekonomické zájmy evropských zemí, avšak kolonialismus byl směrem k vlastním občanům obhajován také jako civilizační mise Západu vůči Východu,¹⁴ která přináší mimoevropským společnostem zásadní pozitiva.¹⁵ Získávání kolonií a jejich správa nabývaly v očích francouzské veřejnosti stále

¹¹ SAID 2008, 173

¹² Významové pole konotací spojených s Orientem tvořilo jakési negativní vymezení toho, čím se Evropané cítili být a čím toužili být. Ve věku pozitivismu, racionality, industrializace, středostavovské morálky, vědeckého pokroku a váhavé demokratizace je orientální kultuře a povaze připisován mysticismus, iracionalita, primitivnost, smyslnost, lenost, pověrčivost a neschopnost vybědnout z despotismu.

¹³ LOWE 1991, 77

¹⁴ SAID 2008, 263

¹⁵ „*Kolonizační aktivity je společnost schopna, když sama dosáhne vysokého stupně zralosti a síly a vytváří, chrání a napomáhá rozvíjet a posléze přivádí k rozkvětu společnost novou, již zrodila,*“ popisoval ekonom Paul Leroy-Beaulieu, přední francouzský obhájce kolonialismu, vliv evropské expanze na mimoevropské společnosti. Agnes MURPHY: *The Ideology of French Imperialism, 1817–1881*, In Washington Catholic University of America Press, 1948, podle ibidem, 248

většího významu a zároveň tyto vojensko-politické aktivity umožnily přímou i zprostředkovanou zkušenost s Orientem dosud nebývalému počtu francouzských občanů.

Neopomenutelnou úlohu pro tvorbu orientalistů sehrály artefakty přivezené z Orientu a také jejich fotografické či litografické zdokumentování a publikace, ať už knižní nebo časopisecké (např. *Magasin pittoresque*, jehož kompletní čísla od roku 1833 do roku 1896 Moreau vlastnil, nebo *Tour du Monde*, který je rovněž součástí jeho knihovny¹⁶). Kontakt s výtvarnou kulturou Orientu nabízely také sbírky Louvru a kabinet grafiky *Bibliothèque impériale* (perské a mughalské miniatury, které se v nich nacházely, inspirovaly jak Moreaua, tak např. Jeana Augusta Dominiquea Ingesa) a poměrně časté výstavy exotických předmětů,¹⁷ ať už se jednalo o umění či umělecké řemeslo arabské, perské, indické, japonské, čínské nebo jávanské – většinou vystavované pohromadě, bez zásadnějšího rozlišování.¹⁸ Oblibě se těšily rovněž fotografie z cest, které byly součástí zmíněných výstav či publikované v časopisech.

Pro francouzské umění mělo zcela zásadní význam Napoleonovo egyptské tažení (1798–1801), s nímž se do Egypta dostala i rozsáhlá Komise věd a umění, tedy 167 vědců a umělců¹⁹ – spisovatelé, hudebníci a samozřejmě výtvarníci: Joly a Michel Pugo, ilustrátoři Jean-Gabriel Caquet a André Dutertre, sochař Jean-Jacques Castex a archeolog Dominique Vivant Denon.²⁰ Obdobně v následujících desetiletích doprovázeli umělci a vědci i další vojenská tažení do Alžírsko a Maroka. Počínaje egyptským projektem zájem o Orient ve Francii ani na okamžik nepolevil, jen se jeho těžiště postupně přesouvalo k řecko-tureckému konfliktu a do zemí Magrebu. Trvalému zájmu se už tradičně těšila Palestina.

Orient se v 19. století stává rovněž oblíbeným cílem civilních cestovatelů a samotní

¹⁶ Musée Cernuschi 1997, 25

¹⁷ např. výstava roku 1869 v Musée oriental, výstava Výtvarné umění Dálného východu roku 1873 v Palais de l'Industrie, Světová výstava roku 1878.

¹⁸ Musée Cernuschi 1997, 41

¹⁹ Výtvarné zpracování této výpravy zahrnuje řadu bitevních scén i reprezentaci dalších Napoleonových aktivit a čítá na 70 maleb jen z tažení samotného a další vzniklé na toto téma později. Srov. LEMAIRE 2005, 109

²⁰ Z jeho popisů publikovaných v *Cestě do Dolního a Horního Egypta (Voyage dans la Basse et Haute-Egypte pendant les campagnes du général Bonaparte, 2 volumes, 1802)* pak řada dalších umělců čerpal.

umělci se na východ vypravují stále častěji. Pro malíře nabývají výpravy do některé z arabských zemí nebo alespoň na jih Španělska obdobného významu jako cesty do Itálie.²¹ Kdo si tuto cestu mohl dovolit, podnikal ji většinou jen jednou a ze skic, kreseb, fotografií, artefaktů a kostýmů, které si přivezl, pak čerpal po zbytek života. Z výčtu umělců, kteří měli osobní zkušenost s Orientem, jež nám poskytuje podrobná kniha Gérarda-George Lemaira *Orient in Western Art*, lze vyvodit, že Orient osobně navštívila téměř polovina malířů zpracovávajících orientální tematiku.²² Vycházelo také velké množství cestopisů, které měly zprostředkovat exotické zážitky těm, kdo sami kolonie nenavštívili, a připravit na cestu ty, kdo se tam chystali. Svým vlivem a úrovní byly v tomto ohledu nejvýznamnější počiny díla François Reného de Chateaubrienda, Maxima Du Campa, Gérarda de Nerval, Gustava Flauberta a Théophile Gautiera.²³ Některé problematické aspekty francouzského orientalismu druhé poloviny 19. století, jako například jistá nepůvodnost v námětech a celkový sklon opakovat klišé, mohou mít kořeny i ve velkém množství textů o Orientu, které tuto populární látku zpracovávaly (a jejichž autory byli výlučně jiní Evropané), jelikož tato díla často reprodukovala a posilovala už vytvořené a často velmi posunuté nebo redukcující představy o orientálních společnostech a kulturách, a výtvarníci se těmito klišé hojně inspirovali. Jako si toho Edward Said všimá u spisovatelů, kteří cestovali do Orientu už s velmi přesnou představou o tom, co tam naleznou a čeho si mají všimnout, podobně si malíř Antoine-Jean Gros, nevybraný do Napoleonova tažení, stěžoval, že by „*maloval orientální kostýmy, mameluky, arabské a turecké koně*,“²⁴ protože Orient byl pro něj jasně ohraničenou množinou věcí, u níž je už předem známo, co stojí za pozornost, svého druhu scénérií, jejíž součástí – tedy spíše objekty než subjekty – jsou i lidé Orient obývající.²⁵

²¹ LEMAIRE 2005, 7; Cesta do Orientu byla navíc odměnou vítězům orientalistické obdoby římské církve.

²² Nejčastěji poznali Egypt, Palestinu, Alžírsko a Maroko.

²³ Cestopisy byly vedle beletrie dalším zdrojem pro imaginaci francouzských čtenářů. Současně však jejich reprezentace Orientu je silně ovlivněna představami, které cestovatelé měli dávno před tím, než se vypravili na cestu, někteří autoři cestopisů dokonce neváhali opisovat celé pasáže z cestopisů starších, což zajímavě ilustruje, nakolik v jistém smyslu neautentická zkušenost cesty do Orientu mohla být. Srov. SAID 2008, 202sq.

²⁴ LEMAIRE 2005, 95

²⁵ „*Alžířané, zahalené ženy, palmy a velbloudi představují panoráma, přirozené pozadí lidské přítomnosti Francouzů.*“ Frantz FANON: *Les damnés de la terre*, Paris, 1961, 189–190, citováno dle BARŠA 2105, 29

Tendence orientalistického malířství lze rozdělit na několik skupin. První skupinou jsou orientalisté počátku 19. století, raní orientalisté, čerpající převážně z étosu napoleonské výpravy, jako je tomu např. u Antoina-Jeana Grose (1771–1835), a z romantismu jako Eugène Delacroix (1798–1863), méně často pak z neoklasicismu, jako tomu bylo u Jeana Augusta Dominiqua Ingres (1780–1869). Na tyto rané orientalisty navazovaly další generace akademických a salonních orientalistů různé úrovně, podstatně přístupnějších různým klišé a epigonstvím. Tato velmi široká skupina malířů ve většině případů pokračovala ve stylu a duchu typickém pro akademické malířství. Daný proud v orientalismu označuji jako orientalismus akademický, jelikož v jeho produkci byly trvale respektovány estetické a stylové zásady tradičního francouzského akademického malířství. Gustave Moreau na několika místech svých soukromých zápisků označuje tyto orientalisty za etnografické či archeologické, což jsou označení, která užívá ve svých studiích i Peter Cooke, ovšem zpravidla v uvozovkách. Přestože úsilí o etnografickou přesnost bylo u těchto malířů výrazné a odlišovalo jejich dílo od díla Gustava Moreaua, zvolila jsem pro tento proud ve své práci pojem akademický orientalismus, neboť úsilí těchto malířů směřovalo spíše k uvěřitelnosti pro evropské publikum (i za cenu odchýlení se od etnografických poznatků ve prospěch zakořeněných klišé) než o skutečnou vědeckou přesnost. Dalším důvodem byla potřeba odlišit tento proud v orientalismu od progresivnějšího a invenčnějšího proudu realismu, který přirozeně také tíhl k etnografické přesnosti (viz níže). Rozsáhlému dílu francouzského orientalistického krajinářství (např. Eugène Fromentin, Adrien Dauzats, Prosper Marilhat, Léon Belly, Félix Ziem atd.) se v této práci vzhledem k zaměření Gustava Moreaua na figurální malbu podrobněji nevěnuji.

Přestože dílo Gustava Moreaua spadá do pestré kategorie salonního a akademického malířství a Moreau sám sebe považoval v první řadě za malíře historických maleb²⁶ usilujícího o „*vysoké umění*“,“²⁷ jeho orientalismus se svými rysy vymyká akademickému orientalismu, jak je popsán výše. Proto jsem nepodřadila Moreauovo dílo pod akademický orientalismus, ale charakterizuji ho v rámci samostatné kategorie orientalismu imaginárního. Toto označení jsem zvolila na základě skutečnosti, že Moreauův výtvarný projev se od akademického orientalismu odlišuje především svou

²⁶ Takto se mimo jiné tituloval na svých vizitkách. COOKE 2008, 394

²⁷ „*le grand art*“; viz MOREAU/COOKE 2002, vol. II, 349

rezignací na vytváření iluze, že divák hledí na zobrazení skutečného Orientu ve smyslu určitého místa a věrohodně zobrazené scény s rekvizitami. Naopak jím používané dekorativní prvky, kostýmy a ornament provokují diváka tím, že nezapadají do evropského povědomí o Orientu, neboť namísto iluze zobrazení reálného orientálního prostředí usiluje Moreau o vytvoření samostatného fantastického magického světa snů a mýtů. Nadto se Gustave Moreau vyděluje z akademického orientalismu i některými náměty, jejich zpracováním, výtvarným jazykem a technikou malby, což je předmětem rozboru v rámci kapitoly 1.3 této práce.

Kromě akademického orientalismu je možné ve francouzské malbě druhé poloviny 19. století identifikovat díla realismu zpracovávající výjevy ze soudobého Orientu způsobem velmi blízkým zpracování evropských témat, tedy s důrazem na bezprostředně vnímanou každodenní realitu bez zohlednění akademické konvence v idealizaci a gestech a s výběrem témat z běžného života. Tyto náměty nacházíme zejména u Gustava Guillaumeta (1840–1887) a v některých malbách Moreauova blízkého přítele Eugèna Fromentina (1820–1870) – oba tito malíři dlouhodobě pobývali v zemích Magrebu a jejich dílo odráželo náročnost života v chudých oblastech arabského světa.

Pro francouzský impresionismus, který vyhledával spíše náměty z každodenního, zejména městského života, nebyla orientální témata příliš významná. Jediný, u koho nalzáme v tomto směru systematictější stopu, je Auguste Renoir (1841–1919), u něž je možné odlišit díla z jeho cesty do Alžírsko a malby, u nichž orientální kostýmy a dekorace slouží čistě jako módní doplněk figury. Dalším impresionistou, který okrajově zpracovával orientální tematiku je Frédéric Bazille (1841–1870). Samostatnou kapitolou jsou prvky japonismu v dílech impresionistů, zejména u Clauda Moneta (1840–1926), a později vliv japonských tisků a prvky japonismu v díle postimpresionistů.

V této práci se budu podrobněji věnovat především akademickému orientalismu, neboť ostatní proudy v orientalismu neměly významnější spojitost s Moreauovým dílem. Moreauova malba plně vycházela z figurálního malířství a zejména z historické malby, tj. uznávaného akademického proudu, proti němuž se impresionisté i realisté vymezovali, a na tento proud značně navazovala.

1.2 Akademický orientalismus

Jako díla akademického orientalismu lze označit skutečně široké spektrum děl rozdílné úrovně, která spojuje akademický styl malby využívající iluzivní zobrazení korigované idealizací modelu. Výběr námětu a způsob jeho zobrazení ctily požadavek dobové teorie na přehlednost (clarté) díla.²⁸ Tvůrci se v rámci akademického proudu orientalismu zaměřují na poměrně omezené spektrum námětů čerpajících jednak z textových předloh (z historie, literatury a biblických příběhů, tj. spadajících do tzv. historické malby), jednak na nekonkrétní scény z prostředí vnímaného evropským publikem jako typicky orientální (harém, serail, lázně, bazar) a žánrové scény orientální jinakosti a exotičnosti (dervišové, zařikávači hadů, tanečnice). Svým výtvarným pojetím vytvářejí tato díla iluzi, že zobrazují konkrétní reálné místo či scénu ze skutečného Orientu, ať už historického nebo současného, a skutečné obyvatelé Orientu, ačkoliv zobrazení často skutečnosti neodpovídá.²⁹ V některých případech je tato iluze vytvářena s velkým úsilím o etnografickou přesnost, většinou však jsou orientální dekorace zpodobněny tak, aby odpovídaly znalosti běžného Evropana, tj. lze například volně míchat perské a arabské prvky, naopak zcela libovolně spojit vzdálenější kulturní okruhy jako severoafrickou garderobu s byzantským chrámem už přesahuje to, co běžný divák zřejmě pokládal za uvěřitelné.

Relativní etnografická přesnost a iluzivní malířský styl spojený s akademickou idealizací modelu nejen zvyšují přístupnost děl širokému publiku, ale také dodávají zmíněným námětům věrohodnost – tak jako reportáž nebo cestopis i tyto obrazy se stávají díky mimetickému dojmu, který budí v divákovi, zprávou o Orientu. Významy, které s Orientem spojují, pak dál existují v evropské kultuře nebo posilují už existující konotace.

²⁸ COOKE 2003, 64

²⁹ Posun zobrazení oproti tomu, jak proběhly konkrétní historické události, byl někdy značný, viz např. malba Pierra-Narcisse Guérina Napoleon omilostňuje vzbouřence v Káhiře (1808), kdy skutečné následky povstání byly pro vzbouřence o mnoho krvavější (srov. NOCE 2011, 26). Obdobně (jak uvádím níže na příkladu děl Henriette Browne, Johna Fredericka Lewise, Abdülmecida II. a Halila Paşi) reálné harémy se od těch zobrazovaných akademickým orientalismem zásadním způsobem lišily (srov. PELTRE 2005, 164sq.).

Díla akademického orientalismu tak dokonale zapadají do kruhu přijímání a potvrzování určitých představ o Orientu – každé z těchto děl čerpá z již existujícího pole konotací a svým pojetím toto pole dále potvrzuje a upevňuje. Právě redukce Orientu na soubor určitých předem definovaných znaků je jedním z nejproblematictějších momentů akademického orientalismu.

Na základě svědectví dobových textů, které jsou schopny v některých ohledech odrážet určité teze přesněji než díla vizuální, je možné pojmenovat určité charakteristiky, které byly v 19. století ve francouzské společnosti zpravidla s Orientem a orientálci spojovány, ačkoliv významy, které Orient jako pojem evokoval, se v případě jednotlivých autorů mohou lišit. Jako hlavní podklad tohoto shrnutí nejpodstatnějších rysů připisovaných Orientu mi slouží studie Orientalismus Edwarda Saída a jím publikované citace dobových pramenů, dále pak kritická analýza Lisy Lowe *Critical terrains: French and British orientalism*, jež Saidovo dílo problematizuje, a rovněž úryvky textů (nejčastěji osobních deníků) citované v Lameirově knize *Orient in Western Art* a v publikaci *L'Inde de Gustave Moreau* vydané Musée Cernuschi.

Orient, který vzbudil zájem literátů, vědců a cestovatelů, nebyl ani tak Orient jejich doby, jako fascinující pozůstatky velkých civilizací Egypta, Mezopotámie, Persie, středověké arabské kultury a samozřejmě také biblická Palestina.³⁰ Důraz na minulost se odráží ve vnímání Orientu jako „starého“ se všemi negativními i pozitivními asociacemi.³¹ Orient je „moudrý,“ „tajemný,“ „spirituální,“ „dlouhověký,“ avšak také „nemohoucí,“ „bizarní,“ „barbarský“ a „zaostalý,“³² a to zejména politicky a vojensky. Konzistentní reprezentace orientálních společností jako „barbarských“ (ať už šlo o zpodobení v literatuře či ve vědeckých pracích) legitimizovala jejich násilnou kolonizaci ve smyslu Chateaubriandova výroku: „*Orient je třeba dobyt, přičemž toto dobytí znamená ve*

³⁰ SAID 2008, 195

³¹ Ostatně, jak trefně shrnuje literární a kulturní vědec Sander L. Gilman, „každý stereotyp je dvousečný, má pozitivní a negativní složku, z nichž ani jedna ani v nejmenším nevystihuje složitost a různorodost světa.“ Citováno dle VANDENBROUCK-PRZYBYLSKI 2007, 3.

³² Obdobným jazykem jako Joseph Ernest Renan popisuje „rasu semitskou“ jako dětskou ve srovnání s Evropany (srov. pozn. č. 9), popisuje i například Théodore Duret ve svém díle *Voyage en Asie indickou civilizaci jako nacházející se ve „stavu dětství ve zvláštní kombinaci s rysy úpadku.“* Théodore DURET ve svém díle *Voyage en Asie*, Paris 1874, 281, citováno dle Musée Cernuschi 1997, 42.

*skutečnosti příchod svobody.*³³ Ve výtvarné rovině je tajuplnost a prastará moudrost Orientu přítomna především v námětech bizarních, pro Evropana exotických scén zařikávačů hadů a jiných podivných existencí provozujících tradiční tance a úkony, jako je tomu například u Zařikávače hadů Jeana Léona Gérôma (1879) [23].³⁴

Snad ještě silnější než spojování obyvatel Orientu s tajemnem byla jejich prezentace jako despotických, necivilizovaných a krutých, opět provázaná s jejich údajnou zaostalostí měřenou evropskou představou o pokroku: „[Obyvatelé Orientu] o svobodě nevědí nic;“ píše Chateaubriand, „*slušnost neznají: jejich Bohem je síla. Když se delší dobu nesetkají s dobyvateli vykonávajícími boží spravedlnost, připomínají vojáky bez velitele, občany bez zákonodárců, rodinu bez otce.*“³⁵ Islám je pak pro něj „*kult, který byl nepřitelem civilizace a systematicky se přikláněl k nevědomosti, despotismu a otroctví.*“³⁶ Tento narativ posilovala řada maleb akademického orientalismu,³⁷ nejčastěji zobrazující reálné události z historie i současnosti. Umělecká ztvárnění válečných hrůz páchaných Araby a Turky se často setkávala s velmi pozitivním ohlasem publika; ostatně právě za obraz v tomto duchu (navíc s erotizovaným násilím na nahé ženě), Únos Hercegovky, získal Jaroslav Čermák v roce 1861 zlatou medaili na pařížském Salonu.³⁸

³³ François René CHATEAUBRIAND: Oeuvres, 2, 1069, podle ibidem, 198; obdobnou tezi v případě Indie uvádí Théodore Duret (Musée Cernuschi 1997, 42).

³⁴ Příkladem mohou být olejomalby Jeana Léona Gérôma s námětem zařikávače hadů, který ztvárnil nejméně dvakrát, v obou případech s velkým citem pro atmosféru tajemna, již si Orient pro Západ uchovával. Zatímco nedatovaná malba Zařikávač hadů ve vlastnictví New Orleans Museum of Art, představující starého hudebníka, flétnistu ve zralém věku a mladého zařikávače sedícího před svým publikem, opírá svou estetiku především o obřadnost scény a erotičnost námětu je potlačena, Gérômovo slavnější plátno z roku 1879 (signováno 1880), obr. 23, zobrazující dětský akt, plně těží nejen z představy Orientu bizarního a mysteriózního, ale také Orientu smyslného, až zvráceného.

³⁵ François René CHATEAUBRIAND: Oeuvres, 2, 1069, podle SAID 2008, 198

³⁶ François René CHATEAUBRIAND: Oeuvres, 2, 1011, podle SAID 2008, 198

³⁷ Příkladem lze uvést obrazy Kleopatry zkouší jedy na odsouzených (Alexander Cabanel, 1887); Příchod Mohameda II. do Konstantinopole (Jean-Joseph Benjamin-Constant, 1876); Poprava bez soudu, (Henri Regnault, 1870), Hlavy rebelujících bejů v mešitě El Hasanein (Jean-Léon Gérôme, 1866), Poprava marocké židovky (Alfred Dohodencq, 1860), Pašova spravedlnost (Alfred Dohodencq, 1866).

³⁸ <http://www.daheshmuseum.org/portfolio/jaroslav-cermak-the-abduction-of-a-herzegovenian-woman/#.V0iUWJF96UI>, vyhledáno dne 25.5.2016

Ovšem námětem bezpochyby nejpůvodnějším byla orientální žena. I mimo výtvarné umění byl Orient často připodobňován k ženě a celkově feminizován.³⁹ Vlastnosti spatřované Evropany u orientálců nejrůzněji odpovídaly vlastnostem připisovaným v dobovém diskursu obecně ženám – žádostivost, absence sebeovládání, emotivnost, iracionalita, proradnost, lstivost, slabost. Arabské země se během 19. století staly místem, kam francouzští muži mířili mimo jiné za jedinečnými sexuálními zkušenostmi.⁴⁰ Literární tradice spojující orientálky s naplněním evropských erotických tužeb a odlišný vztah velké části tehdejších muslimských kultur k sexualitě, než jaký v té době převládal v Evropě, vytvářel v očích Evropanů představu Orientu jako smyslného ráje. Je příznačné, že zásadní dopad měly pouze zprávy podávané evropskému publiku evropskými muži,⁴¹ orientální ženy samotné jsou v podstatě mlčícími objekty zájmu cestovatelů. Takto se můžeme dočíst ve Flaubertově dopise, že „orientální žena je pouhý stroj, nic víc; mezi jednotlivými muži nijak nerozlišuje. Zakouřit si, jít do lázně, namalovat si víčka a vypít si kávu, to je celý okruh činností, které tvoří její existenci.“⁴²

Ve výtvarném umění byly oblíbené náměty z harémů a lázní, které ukazovaly ženské akty v různých pozicích doprovázené orientálními rekvizitami jako vějíře, vodní dýmky, exotická zvířata, arabský porcelán, kožešiny a drahé látky. Výrazně erotické vyznění těchto fiktivních scén zajímavě kontrastuje s několika málo díly té doby zobrazujícími skutečné palácové či harémové scény, jako jsou dvě malby Henriette Browne, vlastním jménem Sophie de Bouteiller (1829–1901), která během diplomatické mise svého manžela turecké harémy navštívila. *Hráčka na flétnu* a *Návštěva* [24], které Browne vystavila na pařížském Salonu v roce 1861,⁴³ ukazují nezvykle prostý interiér harému, kde do značné míry zahalené ženy poslouchají hudbu nebo vítají návštěvu bez

³⁹ PELTRE 2005, 164; SAID 2008, 209sq.

⁴⁰ SAID 2008

⁴¹ Zápisky a dopisy žen-cestovatelek, které nabízejí sice kusý, ale diferencovanější pohled na orientální ženy, se s vlivem svých mužských protějšků nemohly srovnávat a z dnešního pohledu je jejich význam pro ilustraci převažujícího způsobu přijímání Orientu ve Francii marginální. Podrobněji viz LOWE 1991.

⁴² Z dopisu Gustava Flauberta jeho milence Louise Colet z roku 1853, v němž popisuje svou zkušenost s tanečnicí Kuchuk Hanem, citováno dle LOWE 1991, 75.

⁴³ PELTRE 2005, 164

jakýchkoliv erotických náznaků.⁴⁴ Námětu erotizovaných harémů a lázní, který měl ve francouzském akademickém orientalismu silnou tradici už od dob Jeana Augusta Dominiqua Ingresa, se opakovaně věnovali zejména Jean-Léon Gérôme (1824–1904), Jean-Jules Antoine Lecomte du Nouÿ (1842–1923) nebo Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845–1902).

Méně poklidnou variantou harémových scén jsou výjevy, v nichž je na ženách pácháno násilí – ženské akty prezentované v elegantních tragických pózách, nabízející divákovi ničím nerušený pohled na svou krásu, jsou vražděny [25], prodávány a odhazovány jako věci, při čemž si nelze nevšimnout jednoznačně erotického vyznění tohoto násilí – nejen lenošivý odpočinek, ale i smrt orientální ženy slouží primárně k erotickému potěšení západního publika.⁴⁵

Vedle bezejmenných žen z imaginárních harémů se oblibě těšily i historické a biblické scény, i když i tyto byly v mnoha případech vyhledávány především jako „záminka k oslavě smyslnosti ženského aktu a k uspokojení smyslu pro krásu.“⁴⁶ Sophie Barthélémy zmiňuje, že na konci 19. století byly v rámci salonního malířství nejčastěji zobrazovanými starozákonními příběhy s ženskou hrdinkou Zuzana a Betsabé,⁴⁷ tedy dva náměty umožňující zobrazit ženský akt při toaletě. Oblíbené byly rovněž Dalila a Judita. Salomé⁴⁸ a Herodiada se objevují až od 60. let 19. století a skutečně zásadním literárním i výtvarným tématem se Salomé stává až po vystavení dvou obrazů Gustava Moreaua s tímto námětem na Salonu 1876.⁴⁹ Z historických postav patří první místo Kleopatře, jejíž

⁴⁴ Obdobně prostou, realistickou atmosféru mají některá díla Johna Fredericka Lewise (1804–1876) nebo mladších tureckých umělců Abdülmeceida II. (1868–1944) a Halila Paşı (1858–1939).

⁴⁵ Fernand Cormon: Vražda v serailu, 1874, obr. 25; Gustave Boulanger: Otrokyň na prodej, 1888; Fernand Cormon: Zapuzená favoritka, 1870.

⁴⁶ BARTHÉLÉMY/GILLES 2009, 33

⁴⁷ Ibidem, 34

⁴⁸ K podrobnému výkladu vývoje námětu Salomé nejen v českých zemích, ale i z evropského hlediska lze zmínit bakalářskou práci Terezy JOHANIDESOVÉ: Salome v umění symbolismu, dekadence a její ztvárnění v české výtvarné kultuře na počátku 20. století (bakalářská práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2010.

⁴⁹ Ačkoliv před ním tento námět zpracoval originálním způsobem jednak Puvis de Chavannes (1868), jednak konvenčněji Henri Regnault (1870), obr. 26, a Henri Léopold Lévy (1872).

smrt byla jedním z námětů, které se těšily oblibě trvale i v dobách, kdy Orient nebyl módní záležitostí.

Pozitivistický důraz na historickou přesnost znamenal mimo jiné upření pozornosti na autenticitu kostýmů u biblických námětů. Nejaktivnějším obhájcem toho, aby byly pro výjevy ze Starého zákona používány oděvy soudobých Arabů, byl Horace Vernet (1789–1863), který v roce 1848 odprezentoval na Académie des beaux-arts studii O vztazích, které existují mezi oděvem starých Hebrejců a moderních Arabů (*Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes*), a našel řadu následovníků. Starozákonní náměty se tak vedle inspirací literárních stávají jednou z významných skupin námětů orientálních. Početná jsou ztvárnění těch příběhů, u nichž je možné spojit ženskou nahotu se zápletkou obsahující prvky zvrácenosti – se znásilněním, incestem nebo smrtí (Zuzana v lázni, Jiftáhova dcera, Thámar,⁵⁰ Lotovy dcery).⁵¹ Násilí na ženě bývá obvykle v rámci akademického orientalismu ztvárňováno tak, že je v podstatě erotizováno⁵² obdobně, jako je to popsáno výše u harémových scén.

Samostatnou kapitolou jsou pak ty orientální ženy, které usilují o zhoubu hrdiny-muže. Zatímco ženy ve zranitelném postavení byly námětem, který v rámci své tvorby Gustave Moreau příliš nevyhledával,⁵³ námět nebezpečné a smyslné *femme fatale* s

⁵⁰ Jako příklad může posloužit Cabanelův obraz Thámar a Absalom, vystavený na Salonu 1875, obr. 27. Thámar, která byla obelstěna a připravena o panenství svým bratrem Amnonem, je zobrazena lkající na klíně svého bratra Absaloma, který přísahá svou sestru pomstít, což se mu později povede. Cabanel v díle plně respektoval estetická pravidla historické malby, když si vybral dramatický moment příběhu, který v sobě zahrnuje nejen odkaz k předchozím událostem (lkající Thámar), ale také k budoucímu ději (hrozící Amnon), a ztvárnil ho snadno čitelným způsobem (gesta, výrazy). Navíc zvolil biblický námět „obsahující všechny ingredience romantického dramatu – incest, zneuctění, pomstu a smrt.“ (BARTHÉLÉMY/GILLES 2009, 46). Tento námět není orientální jen místem, kde se odehrává, je orientální zauzlením příběhu (obelstěná panna) i jeho vyústěním (bratrovražda), jež obojí vyvěrá především ze základních pudů a nejprimitivnějšího cítění spravedlnosti, tedy přístupů ke světu, který byl Evropany vnímán jako „orientální.“ Bělostná, do půli těla odhalená dívka má zřejmě tvořit protipól mužného snědého Absaloma, který zcela odpovídá představě o prudkém orientálci. Vnitřní vyprázdněnost díla komentovala i dobová kritika (BARTHÉLÉMY/GILLES 2009, 46).

⁵¹ Ibidem, 40–46

⁵² Ibidem, 40

⁵³ A ty, které by do této skupiny patřily (Galatea, 1880; Desdemona, 1875; Andromeda, 1870), zobrazil Moreau spíše ve vznešeném klidu, nikoliv s výrazem zoufalství – k Moreauovu pojetí dramatu a vznešené

akademickým orientalismem jednoznačně sdílel a tato jeho díla měla také největší ohlas. I v tomto případě je častým inspiračním zdrojem bible, zejména příběhy Judity, Dalily [13] [14], Salomé [5] [6] [7] [8], Herodiady a Betsabé [19]. Tyto hrdinky odpovídaly představám ztotožňujícím temné, zrádné a iracionální stránky lidské povahy s ženským pohlavím, které usiluje o zničení muže, což přiměřeně rezonovalo s dobovým znejistěním ohledně tradičního postavení ženy.⁵⁴

V námětu orientální ženy, který je jednoznačně nejčastějším námětem akademického orientalismu, se protíná problematika genderová a otázky koloniální nadvlády. Destruktivita a sklon ke zvrácenosti, promítané do žen obecně a zvláště do orientálních žen, jsou přenášeny i na zobrazené orientální prvky a na Orient jako celek. Příznačný je Gautierův bonmot: „*Salomé, to je celý Orient*“,^{55,56} který pregnantně shrnuje dobový diskurs schopný ztotožnit celý široký kulturní prostor s jedinou démonickou fiktivní postavou a zároveň tak silnou tendenci Orient feminizovat. Významnou roli z hlediska dobového kontextu hrála i skutečnost, že tyto hrdinky byly židovkami, což snadno propojovalo jejich vlastnosti (proradnost, smyslnost atd.) s antisemitským pohledem na židovskou menšinu, který byl v druhé polovině 19. století na vzestupu.⁵⁷

Významové pole spojené s Orientem ovšem funguje i opačným směrem – orientální kostýmy a rekvizity jsou schopny asociovat smyslnost, tajemno, cizost, nebezpečí a exotiku potřebné pro exaltovanou atmosféru výjevů s osudovými ženami. Tato poloha

strnulosti viz níže.

⁵⁴ FACOS 2009, 115–144

⁵⁵ BARTHÉLÉMY/GILLES 2009, 48

⁵⁶ Kritik a spisovatel Théophile Gautier se takto nevyjadřoval ke známému dílu Gustava Moreaua, ale k Salomé Henriho Regnaulta, Cabanelova žáka, obr. 26, vystavené s velkým ohlasem na Salonu v roce Regnaultovy předčasné smrti 1870. Regnault nezobrazil Salomé při tanci, ale uvolněně sedící se stříbrnou mísou na klíně, v níž leží dýka či krátký meč se slonovinovou rukojetí. To jsou také jediné předměty evokující popravu Jana Křtitele, která možná už proběhla, možná právě probíhá, zatímco Salomé na diváka vyzývavě zpřímá hledí. Její rozpuštěné vlasy, z ramen padající šaty i nožky nedbale vsunuté do trepek budí dojem spíše nějaké cirkusové tanečnice než královské dcery. Obraz září zlatem – zlatavý je satén v pozadí i oděv dívky. Dojem přepychu podtrhuje kožešina na zemi i orientální koberec a vykládaný taburet. Zároveň má dílo silný erotický náboj především díky hlubokému dekoltu a nahým pažím Salomé, ale také zásluhou jejího nestoudného úsměvu.

⁵⁷ JOHANIDESOVÁ 2010, 30

vyhovovala nejen obecnému vkusu nejširšího publika, na což lze usuzovat i z toho, že byly tyto náměty pravidelně zastoupeny na Salonu,⁵⁸ ale také uměleckému vkusu počínajícího (zatím především literárního) symbolismu a dekadence, což je patrné z ohlasů, jež tyto náměty měly u kritiků, kteří později vítali symbolistické tendence v umění jako Paul de Saint-Victor, Théophile Gautier nebo Joris Karl Huysmans.

Jako příklad zpracování těchto námětů v akademickém orientalismu je možné uvést dvě díla věnovaná postavě Dalily, která lze porovnat s několika verzemi tohoto námětu vytvořenými Gustavem Moreauem ve stejné době (tj. v 70. a 80. letech 19. století⁵⁹). První nedatovaná olejomalba Dalila a Filištínci, pravděpodobně vytvořená v druhé polovině 70. let či v 80. letech 19. století [28], je dílem Jeana-Josepha Benjamina-Constanta a zachycuje okamžik, kdy Dalila vpouští Filištince do paláce, v němž se nachází spící a bezmocný Samson. Velmi vyvážená kompozice využívá zlatý řez a je dynamizovaná diagonálou karmínové draperie. Přehledně prezentuje poučenému divákovi snadno čitelný dramatický moment příběhu, který implikuje, jak to, co mu předcházelo (svedení Samsona), tak to, co brzy nastane (jeho zajetí). Dílo obsahuje právě tolik detailů, aby evokovalo exotiku, ale zároveň ne příliš, aby se nezpronevěřilo vkusné střídmosti.⁶⁰ Dalila, na niž se soustředí divákova pozornost, neboť je jako jediná z postav vztyčená, je oděná do průsvitného závoje odhalujícího její ňadra a okrášlená výraznými zlatými šperky orientálního stylu. Všechny postavy hledí mimo výřez obrazu, do míst, kde divák tuší spícího Samsona. Oproti tomu Alexander Cabanel pro svůj obraz Samson a Dalila (1878) [29] zvolil okamžik, kdy Dalila sahá po nůžkách, aby ostříhala Samsonovi spícímu na jejím klíně vlasy. Tak jako u Benjamina-Constanta ani zde nevidíme klíčový objekt scény – v tomto případě nůžky. Dalila je i zde velmi svůdně oděná s téměř odhalenou hrudí a množstvím barevných ornamentálních šperků. Její výraz napovídá určité zaváhání nebo možná už slyší blížící se vojáky, možná jim dokonce svým gestem naznačuje, aby vyčkali. Obě díla odpovídají požadavkům kladeným na akademické malířství svým hladkým iluzivním

⁵⁸ Námětu starozákonních femmes fatales se v rámci akademického orientalismu v té době věnovali např. Horace Vernet, Alexandre Cabanel, Henri Lehman, Henri Regnault, Jean-Joseph Benjamin-Constant nebo Henri-Léopold Lévy.

⁵⁹ Moreau se ovšem námětem zabýval už na počátku 60. let.

⁶⁰ Ke konceptu střídmosti v akademickém malířství srov. COOKE 2008, 414.

stylem a srozumitelností postojů a gest. Nelze jim upřít určitou rafinovanost zejména v psychologizaci Cabanelovy Dalily a v umístění Samsona mimo scénu v případě Constanta.

Gustave Moreau si vybral na počátku 70. let 19. století⁶¹ pro zpracování námětu Dalily techniku, výtvarný jazyk i moment děje odlišující se do velké míry od obvyklého zobrazování tohoto námětu. V akvarelu Dalila s ibisem [13] ztvárnil okamžik čekání Dalily na Samsona, moment, kdy je vše dosud otevřené. Židovský herkules právě vchází do paláce, avšak divák ho nemůže vidět. Pouze tuší, že se služebná otočila za zvukem jeho kroků – tento výklad je v souladu s Moreauovými přípravnými kresbami,⁶² na nichž byla postava Samsona patrná ve dveřích, v místě, kde se na výsledné malbě nachází ozdobná váza. Dalila poklidně vyčkává ve vznešeném polosedu, jehož inspirační zdroje sahají od Giorgioneho a Tiziana přes Canovovu Paolinu Borghese až k Manetově Olympii. S výše zmiňovanými orientalistickými díly Moreauovu Dalilu spojuje bohatství dekoru a ornamentů, látky a šperky, ale také půvab jejího poloaktu. Naopak diametrálně rozdílný je plošný styl malby opouštějící čistě napodobivou funkci výtvarného umění, provedený skicovitě v divokých barvách. Dalilina tvář je jen letmo načrtnuta a víc si ani neřádá, neboť na rozdíl od Cabanelovy sofistickované hry s psychologií výrazu Dalily Moreauova Dalila nevyjadřuje (podobně jako většina postav v jeho díle) emoce, nýbrž funguje jako odkaz k příběhu a k otázkám, které implikuje, jako symbol. Není zobrazením jedné konkrétní ženy, ale spíš zosobněním ženy jako principu ohrožujícího muže. Zároveň má v duchu Moreauových estetických zásad vést diváka svou klidnou vážností k zamyšlení, k rozvážné meditaci nad dílem. V samém centru kompozice se nachází šarlatový ibis, který Dalilu provází i na další malbě z roku 1873, avšak v podstatně méně prominentním provedení.⁶³ Ibis byl ve starověkém Egyptě symbolem boha Thovta,⁶⁴ soudce duší, patrona lékařství a moudrosti. Bývá spojován s duší, vytrvalostí a znovuzrozením, ale také měsícem, vodním živlem a bohem Merkurem.⁶⁵ Ibis hrál v egyptské kultuře roli ochránce.⁶⁶

⁶¹ Dříve byl tento akvarel datován do roku 1885, nicméně Geneviève Lacambre ho datuje do počátku 70. let 19. století, podrobněji srov. LACAMBRE 1998, 115

⁶² LACAMBRE 1999, 122

⁶³ Moreau opakovaně použil červeného ibise také v námětech Mojžíše jako nemluvněte v řece.

⁶⁴ BIEDERMANN 1992, 106

⁶⁵ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 124

⁶⁶ VRIES 1981, 267

Tyto pozitivní konotace, které by naváděly k tomu dát ibise do souvislosti spíše s postavou přicházejícího Samsona⁶⁷ než s postavou Dalily, jsou však spojovány s bílo-černým⁶⁸ ibisem posvátným (*threskiornis aethiopicus*), nikoliv s ibisem rudým (*eudocimus ruber*) původem z Jižní Ameriky, kterého vidíme po Dalilině boku. Proto jsem toho názoru, že je třeba spojovat karmínového ibise s významy, jež tomuto ptáku přikládaly židovské a křesťanské výklady, tj. jako nečisté zvíře symbolizující žádostivost a tělesné požitky.⁶⁹ Ptáci jsou častým motivem v Moreauově díle a ze souvislostí, v nichž se objevují, i z jejich kompozičního umístění lze usuzovat, že minimálně v některých případech symbolizují duši (např. unikající duši mrtvé Sapphó [11] [12]). Ibis rudý tak může být interpretován jako ztělesnění Daliliny duše. Využitím nezvyklého okamžiku děje – momentu, kdy je drama vnitřní spíše než teatrálně se odehrávající před divákem – a symboliky, která se odlišuje od tradičního pojetí biblického příběhu, znesnadňuje Moreau divákovi „čtení“ obrazu a nutí ho k rozsáhlejší interpretaci. Dílo v podstatě postrádá jakýkoliv literárně vyprávěný děj i obvyklé „náповědy“ (nůžky, Filištíni, Samson), jedinou spojnicí s předlohou je pro diváka název obrazu.

1.3 Imaginární orientalismus Gustava Moreaua

V této kapitole krátce představím životopis Gustava Moreaua s důrazem na ty události a okolnosti jeho života, které měly větší význam pro jeho tvorbu, a dále se zaměřím na charakteristiku jeho stylu, který budu ilustrovat na některých jeho orientalistických dílech v následujících podkapitolách.⁷⁰ Jak je stručně naznačeno v závěru předchozí podkapitoly na příkladu obrazu Dalila s ibisem [13], imaginární orientalismus Gustava Moreaua vykazuje některé rysy, které ho odlišují od akademického orientalismu,

⁶⁷ A ani v jeho případě by nešlo o příliš přesvědčivou interpretaci, neboť Samson má daleko k jednoznačně pozitivnímu hrdinovi vzhledem ke svému nekontrolovanému temperamentu, naivní důvěřivosti a opakovaným porušováním židovských tabu. Srov. LACAMBRE/ROSSINI-PAQUET 1999, 51sqq.

⁶⁸ VRIES 1981, 267

⁶⁹ BIEDERMANN 1992, 106

⁷⁰ Moreauovo dílo, zejména přípravné kresby, je ve velkém rozsahu přístupné on-line v databázi <http://www.photo.rmn.fr>.

jak byl definován výše, ačkoliv v jistém smyslu je vhodné Moreauovu tvorbu řadit do linie salonního a akademického malířství mimo jiné proto, že o uznání těmito institucemi opakovaně (i když s přestávkami) usiloval a také ho dosahoval. Tuto dichotomii určité stylové nezávislosti na akademickém malířství a zároveň jasných vazeb s ním je třeba mít při zkoumání Moreauova díla trvale na paměti.

1.3.1 Život a osobnost Gustava Moreaua⁷¹

Gustave Moreau (1826–1898) byl potomkem neoklasicistního architekta Louise Moreaua, který inklinaci svého syna k výtvarnému umění vítal a zajistil, aby se jeho synovi dostalo klasického vzdělání v daném oboru. Mimořádně úzký vztah měl Gustave Moreau se svou matkou Pauline Moreau, roz. Desmoutier, která v něm podporovala od útlého věku lásku k umění a hudbě a s níž Moreau až do konce jejího života žil v jednom domě. Pauline Moreau vedla svému svobodnému synovi domácnost a účetnictví. Její podrobné účetní záznamy jsou dnes neocenitelným zdrojem informací (konkrétní identifikace děl je však často ztížena opakovaným zpracováváním téhož námětu s tímž názvem). Vzhledem k tomu, že Pauline Moreau s postupujícím věkem přicházela o sluch, komunikoval s ní její syn prostřednictvím podrobných dopisů, v nichž mimo jiné vysvětluje své umělecké záměry. Smrt své matky v roce 1884 nesl Moreau mimořádně těžce⁷² a několik měsíců mu deprese téměř znemožňovala pracovat.

Ve věku 18 let začal neoficiálně docházet do ateliéru neoklasicistního malíře François-Édouarda Picota (1786–1868), zaměřujícího se na vysoký žánr historické malby a proslulého především nástěnnými malbami v několika pařížských kostelích a v egyptských sálech Louvru. O dva roky později byl Moreau přijat na Ecole des beaux-arts právě do jeho ateliéru. V roce 1848 a znovu v roce 1849 se Gustave Moreau neúspěšně pokusil získat římskou cenu. Tyto neúspěchy ho vedly k opuštění Ecole des beaux-arts v září 1849. Od roku 1850 mu rodiče pronajali ateliér, který se nacházel v sousedství romantického malíře Théodora Chassériaua (1819–1856), Ingresova žáka. K němu si

⁷¹ Pro detailní chronologii Moreauova života viz LACAMBRE 1998, 260–275.

⁷² MATHIEU 1977, 160

Moreau brzy vytvořil silnou vazbu uměleckou i osobní. V roce 1852 Moreau poprvé vystavuje na pařížském Salonu. Od následujícího roku až do konce svého života bydlí v domě na 14 rue de La Rochefoucauld, kde má také ateliér a kde se v současné době nachází jeho muzeum.

Na podzim roku 1857 se odebrá na svou dvouletou studijní cestu po Itálii, která ho značně umělecky ovlivnila především přímým kontaktem s díly italské renesance⁷³ a s díly Nicolase Poussina. Teprve po návratu z této cesty lze u Moreaua hovořit o osobitém výtvarném stylu, který dále rozvíjel a zdokonaloval v následujících desetiletích. Během svého pobytu v Itálii byl v kontaktu s řadou mladých umělců, mimo jiné s mladším Picotovým žákem Frédéricem de Courcy (1832–1913), jenž podle Moreauových návrhů později tvoří emaily vystavované s pozitivním ohlasem na Salonech, a také s Edgarem Degasem (1834–1917).

Moreau v Itálii, kde navštívil Řím, Florencii, Milán, Benátky, Pisu, Sienu, Neapol a Pompeje, vytvořil velké množství kopií slavných děl. Ty mu po návratu sloužily jako vzory a inspirace (zejména je třeba jmenovat dvě stojící postavy z fresky Svatba Alexandra Velikého a Roxany ve vile Farnesině od Giovanniho Antonia Bazzi, řečeného Il Sodoma, a řadu děl Vittore Carpaccia a Michelangelovu výmalbu Sixtinské kaple⁷⁴), italské renesanční vzory měly jednoznačně také vliv na Moreauův oblíbený typ plavých androgynních figur. Tato cesta byla nejdelší co do času i vzdálenosti, kterou Gustave Moreau kdy podnikl, jedinou jeho další zahraniční cestou byla návštěva Belgie a Nizozemí v roce 1888. Je příznačné, že malíř celoživotně fascinovaný vším exotickým a uchovávací nepřeborné množství fotografií, pohlednic, výstřižků a časopisů neskládal své orientální motivy z památek a artefaktů, s nimiž by měl přímou zkušenost, ale hlavně z těchto nepřímých obrazových zdrojů, které vyhledával na pařížských výstavách a v muzeích, v časopisech, odborných publikacích a vzornících. Rovněž jeho přátelé pro něj schraňovali fotografie a pohlednice z cest, jak je patrné z jeho korespondence s orientalistickými malíři Eugènem Fromentinem a Narcissem Berchèrem.⁷⁵ Z Moreauových osobních poznámek je zjevné, že kulturní eklektismus a synkretismus v jeho imaginárním orientalismu byl zcela

⁷³ Viz zejm. Larry J. FEINBERG: Gustave Moreau et la Renaissance italienne. In: LACAMBRE 1998, 15–22

⁷⁴ Ibidem, 21

⁷⁵ LACAMBRE 1998, 24

záměrný; Moreau úmyslně zavrhl archeologický přístup, na němž lpěli ostatní orientalisté v čele s Jeanem-Léonem Gérômem.⁷⁶

Roku 1864 k sobě Gustave Moreaua připoutal pozornost umělecké kritiky i širokého publika malbou Oidipús a sfinga^{77,78} [1] vystavenou na pařížském Salonu, za niž obdržel medaili. V následujících letech bylo nicméně přijetí jeho děl vystavených na Salonu stále problematičtější.⁷⁹ V roce 1865 vystavil na Salonu historickou malbu Jáson⁸⁰ [2] a alegorii Mladý muž a Smrt, na památku Théodora Chasséria⁸¹ (Moreauův přítel Théodore Chassériau toho roku zemřel). Jáson byl přijat hůře než chladně, neboť kritika v díle postrádala živý psychologický výraz a malba se zdála příliš zahlcená nesrozumitelnými detaily.⁸² Alegoričnost obou vystavených děl se jevila být „mrtvými formami,⁸³ což je vzhledem k rigidní strnulosti a velkému množství intelektuálních symbolů poměrně přiléhavá připomínka. Není bez zajímavosti, že Gustave Moreau byl velmi vnímavý k výtkám ze strany umělecké kritiky a v jeho dílech z let 1865–1869 lze pozorovat i určitou snahu o zohlednění těchto nepříznivých názorů a formativního vlivu kritiky na jeho další díla vystavená na Salonu.⁸⁴ Roku 1866 vystavil Moreau na Salonu olejomalby Orfeus⁸⁵ [3] a Diomédes požíraný svými koňmi.⁸⁶ Orfeus, zobrazující netradičně thráckou dívku, o níž není v Ovidiově literární předloze žádná zmínka, jak drží básníkovu odervanou hlavu, byl po mnoho let jedinou Moreauovou trvale veřejně přístupnou malbou, neboť byl zakoupen státem a vystaven v Lucemburském paláci. Tato

⁷⁶ COOKE 2003, 53sq.

⁷⁷ Dnes v New York, Metropolitan Museum of Art.

⁷⁸ Pro podrobný rozbor viz zejm.: COOKE 2008, 399sqq.; LACAMBRE 1998, 74–84 nebo MATHIEU 1977, 81–85

⁷⁹ COOKE 2008, 403sq.

⁸⁰ Dnes v Musée d'Orsay.

⁸¹ Dnes v Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, Harvard University.

⁸² COOKE 2008, 403sq.

⁸³ Slovy Paula de Saint-Victor: „*Pan Moreau má vědomosti, vůli a zárodky velkého talentu, ale tento talent zůstane neplodný, pokud si bude pan Moreau trvat na svém, že svůj talent bude využívat k vyjadřování obskurních idejí mrtvými formami. Mučením vysoké umění neoživíme.*“ Citováno dle COOKE 2008, 414.

⁸⁴ Ibidem, 405sq.

⁸⁵ Dnes v Musée d'Orsay.

⁸⁶ Dnes v Musée des Beaux-Arts v Rouenu.

skutečnost spolu s jeho ikonografickou neotřelostí zapříčinila značný vliv této malby na pozdější generace umělců.

Na Světové výstavě v Paříži v roce 1867 je Moreauovo dílo zastoupeno již dříve vystavenými obrazy Orfeus a Mladý muž a Smrt, na památku Théodora Chassériaux. V roce 1869 byl na Salonu k vidění obraz Jupiter a Europa spolu s olejomalbou Prométheus [4].⁸⁷ V této době se také Moreau blíže seznamuje s významnými sběrateli a obchodníky s uměním, zejména s Henri Dittem, Gustavem Durufléem a Helmutem Lepel-Cointetem. Moreau vytváří stále nové verze svých už hotových děl v různém měřítku a s drobnými kompozičními obměnami. Usilovné hledání konkrétního výrazu prostřednictvím mnoha verzí téhož námětu a také přemalovávání a doplňování již existujících děl jsou typické pracovní postupy, kterých se Moreau drží po celý život.

V době prusko-francouzské války zůstal čtyřiačtyřicetiletý Moreau se svou matkou v Paříži a dobrovolně se připojil k 6. kompanii 6. batalionu Národní gardy, kde sloužil až do konce roku 1870, kdy ho postihla revmatická paralýza ruky přetrvávající několik měsíců. Nástup komuny, její krvavá porážka a bratrovražedné represe za asistence pruského vojska a následný politický vývoj byly pro malíře zdrojem hlubokého traumatu, kterého se pokoušel zbavit v létě téhož roku v Nérís-les-Bains (Allier), lázních specializovaných na nervové choroby. Gustave Flaubert ve svém dopise z 22. srpna 1872 zmiňuje: „*vícero osob (mezi jinými i Gustave Moreau, malíř) byly postiženy stejnou nemocí jako já, to jest nesnášenlivostí k davům. Zdá se, že jde o častou chorobu od „naší katastrofy.“*“⁸⁸ Jeho zdravotní stav není zcela dobrý ještě v roce 1874, kdy je jedním z důvodů, proč odmítne objednávku Charlese-Philippa de Chennevières-Pointel, ředitele Académie des beaux-arts, na výzdobu kaple Panny Marie v kostele Sainte-Geneviève (Panthéon),⁸⁹ dalším důvodem byla pravděpodobně horečnatá práce na Salomé tančící před Herodem [5],⁹⁰ vystavené ovšem až roku 1876 na Salonu.⁹¹

⁸⁷ Oba k vidění v muzeu Gustava Moreaua v Paříži.

⁸⁸ Citováno dle <http://www.dessins-musee-moreau.fr/collection/biographie6.php>, vyhledáno 25.5.2016.

⁸⁹ <http://www.dessins-musee-moreau.fr/collection/biographie6.php>, vyhledáno dne 25.5.2016

⁹⁰ Olejomalba byla původně nazvána pouze „Salomé,“ nicméně často se v případě této konkrétní verze vystavené na Salonu 1876 přidává přízvisko „tančící před Herodem,“ které budu používat i v této práci, abych snížila pravděpodobnost záměny, kterou verzi Salomé mám na mysli.

⁹¹ LACAMBRE 1999, 164

Moreauova volba námětu Salomé je zřejmě mimo jiné reakcí na politické události 70. let a také kritikou Napoleona III. Je otázkou, do jaké míry přisuzovat jednotlivým postavám výjevu zcela konkrétní politickou identifikaci, jako to činí Geneviève Lacambre či Peter Cooke, když ztotožňují Heroda s Napoleonem III.⁹² Jsem toho názoru, že Moreauovu nepřímému přístupu k symbolům a k zobrazování nadčasových principů více odpovídá interpretace námětu Salomé jako obecného komentáře k postavení „proroků“ dobra a řádu v moderní společnosti zaměřené na přepych a potěšení, než prosté spojení jednotlivých postav z díla s konkrétními politiky. Herodes tak dle mého názoru spíše reprezentuje obecnou ideu politika-despoty, podléhajícího pokušení a zneužívajícího svou moc, v důsledku čehož je zahubeno i to, co ho svým významem přesahuje.

Celkově se Gustave Moreau stavěl k soudobému společenskému a politickému vývoji velmi kriticky, stejně jako k vývoji na poli umění, kde nejvíce prožíval úpadek historické malby a vyprázdňenost akademismu. Zároveň však nespátkoval vhodné řešení v moderních výtvarných směrech, jimž přisuzoval přílišný materialismus a povrchnost. A nehodlal se připojit ani ke konzervativnímu hnutí Salonu de la Rose-Croix, jejichž nabídky na společné vystavování trvale odmítal.⁹³ Jeho nezařaditelnost do hlavních uměleckých proudů druhé poloviny 19. století i velmi introvertní vystupování a minimum výstav mu zajistily u mladší generace literátů nezaslouženou pověst uživatele opia či podivného poustevníka.⁹⁴

V roce 1876 vystavil po šestileté přestávce na Salonu čtyři dlouho promyšlené a zdokonalované obrazy: olejomalby Herkules a lernská hydra⁹⁵ a Salomé tančící před Herodem [5],⁹⁶ akvarel Zjevení [6]⁹⁷ a malbu voskem Svatý Šebestián.⁹⁸ Salomé tančící před Herodem a Zjevení vzbudily obrovský zájem – převážně nadšené reakce kritiky a

⁹² Viz vyjádření Lacambre pro Le Figaro v článku La femme fardé (rec.). In: Le Figaro, č. 16842, ze dne 7.10.1998, 19 a COOKE 2007, 534sq.

⁹³ <http://www.dessins-musee-moreau.fr/collection/biographie8.php>, vyhledáno dne 25.5.2016

⁹⁴ COOKE 2009, 314sq.

⁹⁵ Dnes v Art Institute of Chicago.

⁹⁶ Dnes v Armand Hammer Collection (Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center) v Los Angeles.

⁹⁷ Dnes v Musée d'Orsay, uložena v oddělení Arts graphiques muzea Louvre.

⁹⁸ Dnes v Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, Harvard University.

přivedly k Moreauovu dílu nové obdivovatele a započaly období relativního finančního úspěchu malíře. V tomto období je orientalistická tematika v díle Gustava Moreaua nejvýraznější a také nejintenzivněji vnímaná publikem a kritikou. Také malířův kontakt s mladšími spisovateli a básníky v této době zesílil. Moreauovými častými odběrateli byli v té době sběratelé Charles Hays a Antony Roux.⁹⁹

Roku 1878 vystavil Moreau celkem 11 svých děl na světové výstavě, mezi nimi výše zmíněné Salomé tančící před Herodem a Zjevení, akvarel Faéton, projekt nástěnné malby,¹⁰⁰ dále akvarel inspirovaný indickou mytologií Péri¹⁰¹ [9] a olejomalby Nalezený Mojžiš, Jákob a anděl¹⁰² a David [10].¹⁰³ Od roku 1879 pracuje Moreau na souboru 65 akvarelů ilustrujících La Fontainovy Bajky, objednaných marseilleským sběratelem Antonim Rouxem. V roce 1880 naposledy vystavuje na Salonu, a to dnes ztracený obraz Helena a olejomalbu Galatea.¹⁰⁴

Gustave Moreau těžce nesl smrt své matky v roce 1884. Zároveň se v této době stává uměleckým vzorem pro mladou generaci symbolistických a dekadentních umělců (zejména spisovatelů a básníků), jimž ochotně odpovídá na dopisy, ačkoliv jejich interpretaci svých vlastních idejí považoval často za pomýlenou.¹⁰⁵ Po návštěvě Belgie a Nizozemí v roce 1888 se u Moreaua projevuje výrazněji než dříve vliv Rembrandtových děl, ačkoliv obdiv k Rembrandtovi choval Moreau dlouhodobě. Téhož roku je přijat do Académie des beaux-arts.

28. března roku 1890 umírá po dlouhé nemoci osoba, která byla malířovu srdci pravděpodobně nejbliže hned po jeho matce, jeho dlouholetá přítelkyně Alexandrine Dureux. Její smrt Moreua hluboce zasáhla a malíř svou bolest vyjádřil v díle Orfeus na hrobě Euridiky.¹⁰⁶ Od ledna 1892 začal Gustave Moreau vyučovat na Ecole nationale des

⁹⁹ LACAMBRE 1998, 124

¹⁰⁰ Dnes v musée d'Orsay, uložena v oddělení Arts graphiques muzea Louvre.

¹⁰¹ Dnes v musée d'Orsay, uložena v oddělení Arts graphiques muzea Louvre.

¹⁰² Obojí v Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, Harvard University.

¹⁰³ Dnes v Armand Hammer Collection (Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center) v Los Angeles.

¹⁰⁴ Dnes v musée d'Orsay.

¹⁰⁵ COOKE 2009, 315

¹⁰⁶ Uložený v muzeu Gustava Moreaua v Paříži.

beaux-arts, kde byli jeho studenty mimo jiné malíři Georges Rouault, který nejúžeji navázal na styl svého mistra, asi nejslavnější Moreauův žák Henri Matisse, dále Albert Marquet, Henri Manguin, René Piot, Henri Evenepoel, Charles Camoin, Eugène Martel, Edgar Maxence a Simon Bussy.

V květnu roku 1895 dokončí Gustave Moreau své nejvýznamnější pozdní dílo *Jupiter a Sémelé*¹⁰⁷ [20] a brzy na to začne s vědomím své smrtelné nemoci pracovat na přestavbě svého domu ve své muzeum za asistence svých žáků Georgese Rouaulta, prvního kurátora sbírky Muzea Gustava Moreaua, a Emila Delobra a svého přítele a vykonavatele závěti Henriho Ruppá. Výsledné muzeum odkázal státu i se svým dílem. „*Jeho dům už byl téměř muzeem, jeho osoba už nebyla téměř nic jiného než místo, kde se završuje dílo,*“¹⁰⁸ napsal o posledních měsících Moreauova života spisovatel a Moreauův obdivovatel Marcel Proust. 18. dubna 1898 Moreau umírá na rakovinu žaludku. Muzeum Gustava Moreaua v jeho domě a ateliéru oplývající značným množstvím obrazů v různém stadiu dokončení otevřelo poprvé své brány 13. ledna 1903.

1.3.2 Teoretická východiska a cíle

Moreauovy estetické preference jsou samozřejmě do značné míry patrné z jeho výtvarného díla, a to včetně postupného vývoje a hledání vhodného stylu a výrazu. Současně však máme k dispozici celou řadu písemných pramenů,¹⁰⁹ z nichž lze rekonstruovat Moreauovy názory na umění a jeho teoretická východiska a záměry, a to v rozsahu, v jakém nebyly známy jeho současníkům. Jde jednak o jeho soukromé osobní poznámky obsažené převážně v tzv. červeném sešitě, jednak o specifickou skupinu poznámek ke konkrétním dílům z posledních měsíců jeho života, které byly spíše než pro osobní potřebu určeny pro veřejnost¹¹⁰ a vyjadřují se jen k některým dílům, jež měla být k

¹⁰⁷ Uložený v muzeu Gustava Moreaua v Paříži.

¹⁰⁸ COOKE 2003, 187

¹⁰⁹ Moreauovy osobní poznámky k tématu umění a tvorby vyšly v edici Petera Cookea jako *Gustave MOREAU / Peter COOKE: Ecrits sur l'art*. Fontfroide 2002; z tohoto zdroje také čerpá tato práce.

¹¹⁰ COOKE 2003, 187

vidění v Muzeu vytvořeném v Moreauově domě.¹¹¹ Zápisky z posledních měsíců Moreauova života mají častěji charakter evokativních literárních textů než věcného komentáře, což ovšem nebrání i v nich hledat informace k Moreauovu pojetí umění. Další typ malířových komentářů nalzáme v jeho dopisech neslyšící matce, kde podrobně vysvětluje ikonografii některých svých děl. Obdobné výklady míval Moreau zřejmě i ve společnosti svých nejbližších přátel a v některých dopisech jim adresovaných, naopak před kupci svých obrazů a širokou veřejností se ke svým záměrům vyjadřovat odmítal, takže skutečnosti, které dnes můžeme poznávat z jeho korespondence a zápisků, nebyly po většinu jeho života umělecké kritice a široké veřejnosti známy a Moreauův pohled na úlohu výtvarného umění měl možnost znát jen úzký kruh jeho nejbližších.¹¹² Řadu hlubokých poznatků o Moreauově výtvarné teorii nám zanechali ve svých dopisech a vzpomínkách i malířovi početní studenti, ačkoliv s nimi hovořil spíše o umění obecně či nad jejich díly nebo starými mistry (zejména italskými primitivisty) než nad svými vlastními obrazy, které jim dovoľoval poznávat jen omezeně (k Moreauovu vlivu na jeho početné studenty viz níže).¹¹³

Jedno z mála veřejných vyjádření ohledně svého pojetí umění učinil Moreau až ke konci života v projevu u příležitosti přijetí do Académie des beaux-arts, kdy v listopadu 1890 shrnul některé své estetické zásady, které však musely být jeho současníkům patrné do určité míry i ze samotného jeho díla. V Moreauově pojetí měly klíčovou roli v umění hrát úcta k tradici přísného stylu (v kontrastu k expresivní linii v soudobé historické

¹¹¹ Proto mezi nimi zcela chybí komentáře k některým jeho nejslavnějším dílům – např. ke Zjevení a Salomé tančící před Herodem nebo k Orfeovi.

¹¹² COOKE 2003, 185

¹¹³ MATHIEU 1977, 233; Moreauův přístup ke studentům je v tomto ohledu plný paradoxů: ačkoliv pečlivě promýšlel svůj vliv na jejich tvorbu a nechtěl, aby je nějak deformoval svým dílem, zároveň svou autoritou a otcovským přístupem mnohé z nich ke svému stylu (který většinou znali jen z reprodukcí, pár výstav a z Orfea, obr. 3, v Lucemburském paláci) na dlouhá léta připoutal (výsledkem je pak spíše chabá nápodoba). Rozpor byl také v jeho na jedné straně proklamované touze dát žákům svobodu k rozvoji jejich talentu v té oblasti, která je jim nejbližší, a na druhé straně však opakovaným projevům nevole či zklamání, když se soustředili na jiný žánr než historickou malbu (ať už šlo o Rouaultovy či Evenepoelovy výjevy ze soudobého života nebo Matissovy či Milcendeauovy krajinomalby srov. MATHIEU 1977, 213sq. nebo SCASSELLATI COOKE 2006, 333sq.)

malbě¹¹⁴) a starým mistrů v čele s italskými primitivisty.¹¹⁵ Další nosnou tendencí v umění měla být podle Moreaua návaznost na obrazy založené na hlubokém studiu filosofie, na pochopení hlubšího smyslu příběhů a jejich interpretaci, v protikladu k dobově populární theatrikalitě a expresivní dramatizaci výjevů.

V pomyslné hierarchii výtvarných žánrů stavěl Moreau na prvořadé místo historickou malbu a neschvaloval její mísení s jinými žánry, zároveň však explicitně zavrhoval řadu dobových konvencí, které v historické malbě panovaly. V první řadě kritizoval myšlenkovou vyprázdňenost tehdejší historické malby, která v jeho očích neměla dostatečně duchovní ambice: „*Vysoké umění*,“ píše Moreau ve svých poznámkách, „*je umění vrcholných básnických a tvůrčích koncepcí*.“¹¹⁶ Historická malba podle jeho názoru nemá být popisná, ale má podněcovat fantazii a povznášet diváka.¹¹⁷ Fakta, věrnost předloze i historická přesnost jsou v jeho očích nepodstatné, důležité je především to, co dílo sděluje současnému divákovi jazykem symbolů a alegorií. Myšlenka vyjadřovaná dílem by nikdy neměla otročit historické či etnografické přesnosti, naopak je třeba v malbě volit básnický jazyk čerpající z fantazie. Vysoké umění by mělo být podle Moreauova názoru schopno provokovat k přemýšlení a zpřítomňovat zásadní filosofické otázky.¹¹⁸ Moreau měl značnou důvěru ve výtvarné umění jako ve specifický nástroj tlumočení filosofických myšlenek, hlavními vyjadřovacími prostředky, které měly umění k tomuto cíli soužit, byly symbol, mýtus a znak.¹¹⁹

Klíčovou roli při této evokaci idejí měla tudíž hrát symboličnost, „alegoričnost“¹²⁰ umění. Studujeme-li, jakým způsobem Moreau používá ve svých zápiscích výraz „alegorie“, zjistíme, že to je v odlišném významu, než jak je obvykle ve výtvarném umění

¹¹⁴ Moreau se ostře stavěl proti výtvarnému výrazu Delacroixově a tomu, co považoval za dědictví baroka v soudobé malbě, totiž „*rétorickou dekadenci v kresbě a barvě, která se od Carraccia stala jediným stylem v našem umění*.“ MOREAU/COOKE 2002, vol. II., 316

¹¹⁵ MOREAU/COOKE 2002, vol. II., 346

¹¹⁶ Ibidem, 349

¹¹⁷ Ibidem

¹¹⁸ COOKE 2003, 79

¹¹⁹ Ibidem

¹²⁰ MOREAU/COOKE 2002, vol. II., 284

používán, a to v podstatě ve významu, který má pojem „symbol“ v rámci symbolismu.¹²¹ Alegorie v Moreauově díle není jen zosobnění určitého obecného konceptu pomocí ustálených znaků odkazujících za svou vlastní doslovnost, ale koncept odkazující za zobrazenou realitu k nadčasové abstraktní skutečnosti, a to skrze postavu hrdiny určitého příběhu, který slouží jako mnohovýznamový polyvalentní symbol vzpírající se jednoznačné interpretaci. Moreauovy alegorie měly odkazovat ne k jednomu pojmu, ale k celému filosofickému konceptu kolem dané ideje, k tomu, co má být vlastní a blízké i divákovi, a k myšlenkám a emocím, které diváka skrze jeho lidství a ambice k božskému propojují se zobrazeným výjevem a nutí ke kontemplaci.¹²² Proto například jeho David (1878)¹²³ [10] není jen jednou biblickou postavou, ale reprezentuje „*ty velké starce ducha, kteří se modlili, plakali, milovali, pěli, ty velké básníky dotýkající se nekonečna a v určitém momentu do něj vcházející.*“¹²⁴

Z Moreauova pohledu bylo třeba volit takové náměty, které jsou nadčasové, a proto je v nich umění – možná trochu paradoxně – schopné „*odrážet nevyhnutelně obecný tón duší, jaké jsou v ten moment, kdy se [ono umění] tvoří.*“¹²⁵ Jinými slovy podle Moreaua jsou právě nadčasové náměty historické malby nejlépe způsobilé být moderními a v podstatě časovými, zachycovat atmosféru a otázky doby. Oproti tomu umění zobrazující soudobý každodenní život tuto schopnost podle něj postrádá, neboť se soustředí na bezvýznamné náměty viděné přímo zrakem, ne na náměty stvořené v „*duši,*“¹²⁶ což neopomínal zdůrazňovat i svým žákům, které většinou odrazoval od nižších námětů.¹²⁷

Tím, že se Moreau držel ve své tvorbě výše popsaných východisek, provokoval

¹²¹ Ostatně sám Moreau váhal nad použitím jednoho či druhého z těchto pojmů, kdy v jednom ze svých zápisků uvádí za slovesem „*allégoriser*“ sloveso „*symboliser*“ v závorce. MOREAU/COOKE 2002, vol. II., 349

¹²² MOREAU/COOKE 2002, vol. II., 260

¹²³ Dnes v Armand Hammer Collection (Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center) v Los Angeles.

¹²⁴ MOREAU/COOKE 2002, vol. I., 103

¹²⁵ Ibidem, vol. II., 349

¹²⁶ V jedné ze svých poznámek kritizuje, že je modernita hledána v „*převlékárnách,*“ nikoliv v „*duši.*“ Ibidem, 354

¹²⁷ MATHIEU 1977, 239sq.

pravidelně u umělecké kritiky výtky, že je příliš „literární“,¹²⁸ případně chválu formulovanou navzdory jeho údajné „literárnosti.“¹²⁹ „Literárností“ je v tomto případě míněna přílišná zatíženost symboly a popisnost a rovněž závislost na předloze, které měly odvádět pozornost od čistě výtvarných aspektů díla. Tento zjevně poměrně rozšířený pohled na své dílo nenesl Moreau příliš libě a ve svých osobních poznámkách se proti němu opakovaně vymezoval, neboť své vyjadřovací prostředky považoval za výlučně výtvarného charakteru a své myšlenky hodlal vtělit právě do vizuálních kvalit díla – zejména bohatosti dekoru a ornamentu, práce s pózami postav a jejich typy a výrazy, do barvy a krásy. Tyto „čistě výtvarné aspekty“¹³⁰ jeho děl měly divákově duši otevřít „skutečně magické, ba dokonce božské obzory.“¹³¹

Zkoumáme-li tyto „čistě výtvarné“ složky Moreauova výrazu, zjistíme, že specifickým pojmem v jeho pojetí díla je arabeska. Je to právě „linie, arabeska a výtvarné prostředky“,¹³² s jejichž pomocí zamýšlel evokovat či tlumočit abstraktní myšlenky. Arabeskou nemínil Moreau jen ornament v úzkém slova smyslu, ale i „arabesku figury či skupiny“,¹³³ zkrátka výtvarnou formu tvořenou jednotlivými motivy, figurami či kompozicí jako celkem,¹³⁴ fungující jako estetický prvek, jehož mimetická stránka je potlačena, a do popředí vystupuje jeho čistě výtvarný neiluzivní (ornamentální) rozměr. Veškerý dekor a artefakty zobrazené v Moreauových obrazech měly nejméně dvě funkce, z nichž ani jedna nebyla méně podstatná: jednak funkci čistě okrasnou hraničící s l’art-pour-l’artismem, jednak funkci symbolickou.¹³⁵ Obě tyto funkce měly sloužit hlavnímu cíli, tedy tlumočení filosofických idejí. Právě bohatost a krása ornamentů a kostýmů měla vyzývat diváka ke snění.¹³⁶ V Moreauových poznámkách dokonce nacházíme myšlenku, že je-li hlavní námět

¹²⁸ COOKE 2003, 57sqq.

¹²⁹ Ibidem, 60

¹³⁰ „la pure plastique,“ viz MOREAU/COOKE 2002, VOL. I., 53; Obávám se, že čeština nedisponuje přiléhavým překladem výrazu „plastique,“ který znamená nejen „výtvarno“ či „sošnost,“ ale také „ladnost“ či „krásu“.

¹³¹ MOREAU/COOKE 2002, vol. I., 53

¹³² Ibidem, vol. I., 57

¹³³ Ibidem, vol. II., 245

¹³⁴ COOKE 2003, 96

¹³⁵ Ibidem, 96

¹³⁶ Ibidem, 86

obrazu silnou myšlenkou, nemusí dominovat prostoru obrazu prostřednictvím snadno čitelných výjevů – poselství obrazu promlouvá v záplavě ornamentu, silou myšlenky. Ornament je momentem krásy, který tuto myšlenku spoluvytváří.¹³⁷ Moreau vždy trval na důležitosti ratia, zároveň se však duchovní roviny lidské existence v jeho očích nemohly obejít bez imaginace, snění a krásy. Tyto dvě roviny – rozum a krásu – měla být historická malba schopná propojit, aby plnila svůj nejvznešenější smysl, totiž povznášela lidského ducha nad materiální realitu, prosazovala vyšší mravní standard a směřovala k ideálu krásy a dokonalosti.¹³⁸

Na první pohled se může jevit jako rozporuplné, že Moreau, který odmítal mísení žánrů a horoval pro nadřazenost historické malby, se současně ve své tvorbě často přikláněl k ornamentu – tj. k výtvarnému prostředku typickému pro „nízké“ dekorativní a užité umění, ba co víc tento výrazový prvek se stal jedním z nejdístitivnějších rysů jeho osobitého stylu. Tento paradox je však dle mého názoru pouze zdánlivý, neboť Gustave Moreau konsistentně hledal způsob, jímž by bylo možné oživit a povznést historickou malbu tak, aby odrážela dilemata moderního člověka, a ponechával otevřené, jakými prostředky lze tohoto cíle dosáhnout. Jeho konzervativní cítění, které mu bránilo vzdát se ideje hierarchie žánrů, ho zároveň neparalyzovalo v hledání nových cest, jak posunout historickou malbu tak, aby byla schopná promlouvat k soudobému publiku. Pro Moreaua byla nejživotaschopnější cestou k tomuto cíli evokace a emoční působení krásy, již mělo být dosaženo mimo jiné použitím ornamentu.

Součástí Moreauovy koncepce vizuální evokace je silná, i když netriviální, návaznost na dlouhou tradici evropského výtvarného umění, jehož „jazyk“ využíval k dalším vrstvám výtvarného sdělení. Tato metoda ikonografické aluze,¹³⁹ tedy propojení určitého námětu se ztvárněním typickým v evropské výtvarné tradici pro jiný námět, je patrná v řadě Moreauových děl, v případě děl imaginárního orientalismu jde především o Samsona a Dalilu (nedat.)¹⁴⁰ [14] a Jupitera a Sémélé (1895) [20]. Gustave Moreau nicméně odkazuje na tradiční ikonografii zejména v rovině gest a postojů i v dílech Jáson

¹³⁷ MOREAU/COOKE 2002, vol. II., 248sq.

¹³⁸ MATHIEU 1977, 219

¹³⁹ COOKE 2003, 84

¹⁴⁰ Opět kompozice typická pro pietu.

(1865) [2],¹⁴¹ Orfeus (1866) [3],¹⁴² Prométheus (1869) [4]¹⁴³ nebo Nápadníci (po 1860).¹⁴⁴

Moreau si byl vědom, že některé složitější myšlenky lze vyjádřit nejprůběhavěji díly, která zvou diváka k dialogu a k hledání interpretace. Proto také odmítal veřejně svá díla komentovat – obával se, že svým autorským výkladem „*uvězní divákovy svobodné myšlenky v jediném konečném návodu*.“¹⁴⁵ Ačkoliv v soukromí popsal svými uměleckými záměry a koncepcemi řadu stran, byl si vědom toho, že výtvarné umění musí být schopné promlouvat i bez dodatečných komentářů, jak to shrnuje v závěru svého dopisu Louisi Manteovi:¹⁴⁶ „*Ted' zbývá zjistit, zda tato malba probudí v duši diváka nějaký dojem bez pomoci popisů. To je zásadní věc.*“¹⁴⁷ Jeho starost o diváka a dojmy, které se v něm malíři podaří či nepodaří vyvolat, souvisí dle mého názoru s Moreauovým pojetím smyslu historické malby, jak je popsán výše – historická malba stála v jeho očích na nejvýznamnějším místě pro svůj filosofický potenciál a pro mravní formování člověka. Vždyť úlohou umělce-básníka je „*vést materialistické mládí prostřednictvím toho, co se naskytá jejich zraku, k pochopení dobra,*“¹⁴⁸ čteme v jeho poznámkách. Schopnost „vést“ ovšem dílo ztrácí v okamžiku, kdy je příliš jednoznačné a žádné hlubší zamyšlení nevyžaduje. Anebo naopak v případě, kdy divák neporozumí jeho významu či nepřijme „*pozdání*“ ke kontemplaci, což vzhledem k tomu, že většinou je Moreauovo dílo kritiky popisováno spíše jazykem snů, magie, mýtů a emocí než v čistě racionální rovině, mohl být zřejmě častý důsledek této volby. Moreau záměrně volil takový výtvarný jazyk a takovou symboliku, jež se vzpírala přímočarému pochopení¹⁴⁹ a která ponechávala diváka v nejistotě ohledně úmyslu tvůrce. Různost interpretací, asociací a pohledů je patrná už u dobové kritiky, která přicházela až s protichůdnými výklady jednotlivých symbolů i celku.¹⁵⁰ Sémiotická otevřenost je jedním z nejdůležitějších dědictví Gustava Moreaua,

¹⁴¹ Aluze na Adama a Evu.

¹⁴² Návaznost na pietu – podrobněji viz COOKE 2003, 83sq.

¹⁴³ Navazující na Bolestného Krista.

¹⁴⁴ Obojí aluzí na poslední soud.

¹⁴⁵ MOREAU/COOKE 2002, vol. I., 46

¹⁴⁶ Koncept dopisu se nám zachoval v Moreauově archivu.

¹⁴⁷ MOREAU/COOKE 2002, vol. I., 151

¹⁴⁸ Citováno dle Douglas W. DRUICK: Gustave Moreau et le symbolisme, In: LACAMBRE 1998, 35–41, 38.

¹⁴⁹ Odmítal „*tuto přístupnost kurtizány*“ akademického malířství. MOREAU/COOKE 2002, vol. II., 206

¹⁵⁰ COOKE 2008, 400

keré zanechal dalším generacím, i když pravděpodobně vedla k řadě interpretací, které se nepřekrývaly s Moreauovým uměleckým záměrem.

1.3.3 Technika a styl

Vedle početných přípravných kreseb, které v duchu svého klasického vzdělání považoval spolu se studiem anatomie a starých mistrů za základní kámen výtvarného umění, jsou v Moreauově tvorbě nejvíce zastoupeny akvarely a díla provedená technikou olejomalby (ať už na plátně nebo na dřevě). Z hlediska formátu jednoznačně převažuje vertikální formát podtrhující hieratickou vážnost námětů.

V případě olejomalby si malíř zejména u větších formátů udržuje ještě v polovině 60. let klasický hladký styl malby, ale postupně dospívá ve svém přístupu ke stále častějšímu narušování akademických konvencí. Odklon od akademického stylu v jeho případě spočívá zejména v nestejněmíře dokončenosti jednotlivých částí obrazu a v různé míře propracovanosti detailů. Už *Prométheus* [4] vystavený na Salonu 1869 obsahuje v levé horní části pouhou skicu vázy stojící na nevykresleném ionském sloupu a v podstatě abstraktní improvizaci v místě pomyslené kavkazské skály. Zdá se, že tento postup uplatňuje Moreau zprvu častěji na prostor nebe, skal a krajiny, z nichž vyčnívají detailněji a plastičtěji provedené figury, jako tomu je např. u olejomalby *Smrt Sapphó* z roku 1874¹⁵¹ [11] a z roku 1876 [12].¹⁵² Termín „*věčná nedokončenost*“¹⁵³ užitý Rodolphem Rapettim při popisu Moreauova díla vystihuje hned dva aspekty Moreauova tvůrčího přístupu: jednak jeho záměrné ponechávání některých částí obrazu ve fázi skici (což byl u Moreaua s jeho postupujícím věkem stále výraznější postup až k formám hraničícím s abstrakcí), jednak Moreauovu tendenci vracet se k již hotovým dílům a doplňovat je o další prvky. Stojí za zmínku, že tento postup spočíval v podstatě výlučně v adici, tedy nikoliv v přepracovávání dokončeného díla, ale v postupném přidávání dalších a dalších prvků, zejména ornamentu, čímž se obrazy stávaly prakticky nikdy nedokončenými.

¹⁵¹ Soukromá sbírka.

¹⁵² Dnes v Musée des Beaux-arts v Saint-Lô.

¹⁵³ RAPETTI 2005, 44

U děl ze 70. let 19. století (tedy z doby, kdy malíř zažíval první velkou krizi v souvislosti s vnitrostátním válečným konfliktem) je nezřídka patrná na svou dobu mimořádná redukce výrazu – barevnosti, objemů i detailu, a to nejen u náčrtů provedených olejem, které někteří označují za abstraktní malby (ačkoliv jde spíš o studie kompozice pro konkrétní díla, byť zarámované a pověšené v ateliéru), ale i u obrazů, jež Gustave Moreau zřejmě považoval za dokončené, jako jsou *Andělé nad Sodomou*¹⁵⁴ (nedatováno, pravděpodobně ze 70. let), provedení v paletě šedé, sieny a hnědé. Moreau rovněž u některých olejomalb užívá mimořádně silné impasto, někdy doplněné rytou strukturou jako v případě *Galatey* (1879).

V některých případech je velmi silná vrstva barev vytvářející plastický profil důsledkem Moreauových opakovaných návratů k dílu a jeho doplňování o další vrstvy. Tak je tomu například u olejomalby *Salomé zvané Tetovaná* (původní, v podstatě nikdy nedokončený obraz vznikl od roku 1874) [7], kde je tělo Salomé pokryto černým ornamentem a pozadí bílým, a rovněž u olejomalby *Zjevení*¹⁵⁵ [8] provedené ve stejném rozměru jako *Salomé tančící před Herodem* z roku 1876. U tohoto *Zjevení* výzkum potvrdil, že Moreau doplnil malbu v posledních měsících svého života¹⁵⁶ o jemný bílý ornament pokrývající interiér chrámu/hodovní síně a doplňující ho o motivy inspirované středověkými stavbami a sochařstvím a o pohanský oltář. Tato jemná, velmi hustá ornamentace ploch obrazů tenkou linií je jedním z rozpoznávacích znaků Moreauova pozdního díla.¹⁵⁷

Dalším posunem od klasických výtvarných vyjadřovacích prostředků je rozdílná míra zobrazení objemu a perspektivy v jediném obraze a využívání i velmi plochých, objemově redukovaných prvků, slovy Rae Beth Gordon: „*fenomén, který u Moreaua označují za trompe l'oeil, spojuje iluzi trojrozměrnosti v části obrazu s narušením této iluze jinde. Nutí nás interpretovat vizuální vzorec před námi protichůdnými způsoby.*“¹⁵⁸

¹⁵⁴ K vidění v Muzeu Gustava Moreaua v Paříži.

¹⁵⁵ Oba obrazy se dnes nacházejí v Muzeu Gustava Moreaua v Paříži.

¹⁵⁶ Marie-Laure CONTENSON: *Le Moyen Âge récréé par Gustave Moreau*. In: LACAMBRE 1998, 28–34, k dataci podrobněji 33sq.

¹⁵⁷ *Ibidem*, 33

¹⁵⁸ GORDON 1985, 108

Tato podvědomá nejistota ohledně prostoru je jedním z několika postupů, jimiž Moreau komplikuje konvenční vnímání obrazu jako trojrozměrné reality. Tento postup Moreau užívá u řady děl, zejména pak u akvarelů. Z děl imaginárního orientalismu lze jmenovat akvarely Samson a Dalila (nedat.)¹⁵⁹ [14] a Dalila s ibisem (počátek 70. let 19. století nebo 1885¹⁶⁰) [13], analyzovaný výše v rámci kapitoly 1.2 věnované akademickému orientalismu. V případě olejomalb s orientálními motivy je redukce hloubky prostoru patrná zejména u Salomé zvané Tetovaná (pravděpodobně od 1874) [7] a Zjevení (olejomalba, pravděpodobně od 1874) [8].

V případě akvarelů, u nichž je využití prázdných či méně propracovaných ploch u Moreaua častější, se jeho styl malby rozvolňoval ještě dříve, než to můžeme pozorovat u jeho olejomalb. Tento uvolněný malířský výraz můžeme pozorovat u řady akvarelů věnovaných námětu Sapphó,¹⁶¹ např. Sapphó na Lekadě (pravděpodobně z let 1864–1865) [15].¹⁶² Opět jsou to zejména nebe, skaliska a krajina v pozadí, u nichž malířův rukopis nabývá neurčitých forem, nicméně i Moreauovy figury jsou často vyvedeny velmi úsporným, neplastickým způsobem, v němž absentuje iluze trojrozměrnosti, psychologizace i detaily a divákova pozornost je plně soustředěna na hieratickou vážnost symbolických postav (srov. Dalila s ibisem [13], výše).

Z hlediska volby barev nacházíme v Moreauově díle několik tendencí. U řady maleb se setkáváme s velmi tlumenou zemitě rembrandtovskou paletou,¹⁶³ někdy doplněnou o barevné akcenty zejména červené,¹⁶⁴ modré¹⁶⁵ či zelené,¹⁶⁶ které plní úlohu oživujícího prvku vyvažujícího kompozici, případně upoutávají pozornost diváka k figuře.

¹⁵⁹ Dnes v musée d'Orsay, uložena v oddělení Arts graphiques muzea Louvre.

¹⁶⁰ Ke sporné dataci podrobněji viz LACAMBRE 1998, 115

¹⁶¹ V návaznosti na Geneviève Lacambre řadím obrazy s námětem Sapphó a její smrti spíše k orientalistickým dílům, neboť Moreau opakovaně užíval pro Sapphó ne-antický oděv inspirovaný japonskými kimony, srov. LACAMBRE 1998, 104

¹⁶² Soukromá sbírka.

¹⁶³ Jáson, 1865, obr. 2; Herkules a ptáci od Stymfalského jezera, 1865; Orfeus, 1865, obr. 3; Herkules a lernská hydra, 1876; některé verze námětu Salomé a Zjevení, např. obr. 8

¹⁶⁴ Salomé s růží, 1873; Smrt Sapphó, 1874, obr. 11

¹⁶⁵ Prométheus, 1868, obr. 4; Samson a Dalila, nedat., obr. 14

¹⁶⁶ Oidipús a sfinga, 1864, obr. 1

Postavy z tmavšího pozadí v odstínech hnědé často vystupují díky až neskutečné zářivé světlosti svého inkarnátu. Moreauova inklinace k tlumeným zemitým barvám je nejsilnější v jeho raném díle do roku 1860. Ve značném množství děl včetně nejslavnější Salomé tančící před Herodem [5] a akvarelu Zjevení ze Salonu roku 1876 [6] nebo Dalily s ibisem [13] se setkáváme naopak s velmi jasnými barvami. Jedním z inspiračních zdrojů výraznější barevnosti mohla být estetika mughalských miniatur, které Gustave Moreau obdivoval v Louvru a v Bibliothèque impériale a jejichž náčrtky si uchovával ve svých zápiscích.¹⁶⁷ Ostatně právě miniaturami inspirované okřídlené bytosti, perští básníci a čarodějka Péri jsou náměty realizované Moreauem ve velmi živých barvách.

1.3.4 Práce s inspiračními zdroji

Rys, který Moreauův imaginární orientalismus jednoznačně odlišoval od stylu akademických orientalistů už v očích jeho současníků, byl způsob, jakým používal inspirační zdroje orientálního i jiného (např. antického, byzantského a mexického) původu s cílem evokovat v divákovi určitou atmosféru výjevu a dosáhnout zamýšleného estetického dojmu. Za tímto účelem volně vyhledával a spojoval různorodé kulturní prvky, ornamenty a artefakty, jak si toho všimla už dobová kritika: „*Je to Tyr, Jeruzalém, Kochmyr, Hiram, Dandara, Jagernau, Láhaur nebo Hajdarábád?*“¹⁶⁸ ptá se Charles Yriarte nad Salomé tančící před Herodem [5], jmenuje města od severní Afriky přes Blízký a Indický subkontinent až po Dálný Východ. „*Jsmé v chudé Judeji, nebo spíš u přebohatého rádži v Maisúru?*“¹⁶⁹ klade Jules-Antoine Castagnary podobně sugestivní otázku. Eklektický přístup, který dráždil kritiky, byl ve skutečnosti záměrnou snahou oživit mytické scény (a s nimi zřejmě také historickou malbu, která se jim věnuje). Tento závěr lze vyvodit z Moreauovy poznámky: „*Zdá se hned jasné a přirozené, že historické epochy, které se staly pro svou vzdálenost v čase takřka legendárními, by měly být tlumočeny pouze*

¹⁶⁷ Musée Cernuschi 1997, 28

¹⁶⁸ Citováno dle LACAMBRE 1998, 27

¹⁶⁹ Ibidem

tak, že jediné básnické cítění je bude rekonstruovat a dávat jim nový život.“¹⁷⁰ Podstatným akcentem je, že jediné „básnické cítění“ má určovat formu, nikoliv archeologie, etnografie či jiné pozitivistické disciplíny. V praxi to znamenalo propojení prvků z různých kultur do zcela nové, nadčasově snové estetiky. Na početných skicách k Salomé a ke Zjevení [6] tak nalézáme následující malířovy poznámky: „sásanovské hlavice ... Efes,“ „v mých indických náčrtech – album,“ „schodiště pod Herodovým nohama – viz Villemin 1. svazek, s. 59,“ „merovejská doba,“ „egyptské ninivské památky“¹⁷¹

Gustave Moreau během svého života příliš necestoval a nikdy neopustil Evropu. Jeho přístup k orientální tematice byl tak zprostředkovaný, jak jen mohl být. Inspirací mu byly fotografie, alba litografií, exponáty v pařížských muzeích, zejména v Louvru, cestovatelské výstavy a také Magasin pittoresque a Tour du monde, obrázkové časopisy zaobírající se řadou populárních témat včetně cizích krajín. Řadu motivů čerpal z Grammer of Ornament Owena Jonese (Londýn, 1865), z Le costume historique Augusta Racineta, Le Costume Frédérica Hottenrotha a z publikace Monuments français inédits (Paříž, 1806–1839), která obsahovala francouzské památky od 6. do 17. století. Za mnohé orientální zdroje vděčil svým zcestovalým přátelům – Narcissu Berchèrovi, Eugènu Fromentinovi či Maximovi Du Camp.¹⁷² Objekty, architekturu a oděvy nalezené v těchto zdrojích pak Moreau volně kombinoval bez ohledu na zemi či dobu jejich původu. Vždy však s velkou přesností, která dnes umožňuje do značné míry identifikovat jednotlivé inspirační zdroje. Na řadě jeho přípravných kreseb nalezneme také poznámky, odkud jsou jednotlivé detaily čerpány. Tento svobodný přístup k orientální látce je ještě zvýrazněný neiluzivním stylem malby. Moreau vytváří zdání bohatého mytického prostoru, v němž se odehrávají osudy biblických a jiných hrdinů, které si uchovávají univerzální platnost. Nejsou to cizí, nepřátelští či exotičtí „oni,“ na něž by divák hleděl se zájmem zoologa, nýbrž archetypy, hrdinové, jež mají mít něco společného i s evropským publikem.

Podle svých vlastních slov tvořil Moreau z orientálních motivů jakési široce pojaté alegorie, které označoval za „čistou poezii.“¹⁷³ Výsledkem je zobrazování vlastního

¹⁷⁰ MOREAU/COOKE 2002, vol. II, 353

¹⁷¹ BITTLER/MATHIEU 1983, kat.č. 2271–2317

¹⁷² LACAMBRE 1999, 15–16

¹⁷³ MOREAU/COOKE 2002, vol. II, 349

fantaskního světa složeného z prvků, jež měly co nejlépe evokovat dojem, který chtěl v divákovi vzbudit. Dojem tajemství, úžasu, nádhery, vznešenosti, velkoleposti, zkrátka významy, které evropské publikum tradičně spojovalo s Orientem, jak ostatně dosvědčuje i jiná umělecká kritika ze Salonu 1876, tentokrát z pera Gorgese Lafenestra: „*To není napůl židovská, napůl římská Palestina, co pan Moreau viděl ve své zářící vizi, je to veškerý Orient se všemi jeho architektonickými skvosty, s jeho poklady z drahokamů, z látek, z kovů, s jeho krvavými rozkošemi a zvěrstvy od chrámů Hathory až po Budhovy pagody, od Nilu až po Gangu.*“¹⁷⁴ Je zjevné, že i Moreauovo dílo plně zapadalo do dobového diskursu ve vztahu k Orientu, navazovalo na konotace s Orientem spojované a čerpalo z dobové popularity této látky.

Moreauovým záměrem však bylo i cosi jiného než pouhá evokace přepychu, mystéria a snů – svými díly chtěl pomocí motivů z různých kulturních prostředí sdělovat filozofické ideje: „*je třeba konečně opustit tuto dětinskou časovost, která umělce nutí ztvárňovat omezené časové úseky místo nadčasové myšlenky.*“¹⁷⁵

Jak je popsáno v podkapitole 1.3.3, za jeden z nejvýznamnějších výtvarných prostředků, které měly mít v očích Gustava Moreaua schopnost tlumočit nehmotné pomocí vizuálního, považoval Moreau ornament, arabesku.¹⁷⁶ Paradoxně motiv ornamentu a bohatosti nebyl v akademickém malířství považován za vhodný pro vysoké umění,¹⁷⁷ tedy zejména historickou malbu, které se Moreau věnoval převážně, protože odváděl pozornost, znepřehledňoval děj a nebyl považován za dost vznešený motiv.¹⁷⁸ I akademický orientalismus využívá ornamentu zpravidla výrazně střídměji než Moreauův orientalismus imaginární. Jak je zmíněno výše, v rámci podkapitoly věnované Moreauově technice a stylu, nezřídka přistoupil k doplnění ornamentu i na malby, které vytvořil o řadu let dříve (v případě Salomé zvané Tetovaná [7] o 23 let po započetí díla). Ornamentace často působí více než znepokojivě – magicky, rituálně. Ohledně Tetované Salomé přichází Hélène Cassou-Yager dokonce s pozoruhodnou psychoanalytickou interpretací ornamentu na kůži

¹⁷⁴ Citováno dle COOKE 2007, 530sq.

¹⁷⁵ Ibidem, 231

¹⁷⁶ Gordon 1985, 108

¹⁷⁷ COOKE 2007, 531sqq.

¹⁷⁸ V podstatě spadal do motivů využívaných uměleckým řemeslem.

dívky: lotos jako falický symbol, oči jako varlata, sugestivnost masky vyplazující jazyk.¹⁷⁹ Vzhledem k dobovým obavám z měnící se role žen a ke stoupajícímu zájmu o lidské podvědomí je třeba brát tyto interpretace v úvahu, ačkoliv ve světle Moreauových zápisků jsou možná blíže tomu, co v nich publikum konce století vidělo (recepti), než malířovu záměru (intenci). Ačkoliv bohatost ornamentu měla přivést diváka k určitému zamyšlení, pro některé kritiky byla spíše matoucí a nevhodně narušující dramatickou scénu.¹⁸⁰

S pokrytím velké části obrazu ornamentem souvisí i záměrné ponechání plochy bez ornamentu, vytvářející efekt jakéhosi klenotu zasazeného v jinak přebujelě záplavě detailů. Tímto prázdným místem je zpravidla inkarnát ženského (či androgynního) aktu, jako je tomu u olejomalby Zjevení (1874–1897), akvarelů Dalila s ibisem (počátek 70. let 19. století nebo 1885) [13], Kleopatra (asi konec 70. let 19. století)¹⁸¹ či Betsabé (nedat.) [19],¹⁸² což Paula Gauguina vedlo k výroku: „*Ze všech lidských bytostí vytváří šperky pokryté šperky.*“¹⁸³ ale hra s prázdným prostorem může být i sofistikovanější, jak to vidíme u Salomé tančící před Herodem (1876) [5], kde ostentativně prázdným místem je prostorem, kam ukazuje dívčina ruka, napřažená v magickém gestu. Že jde více o gesto magické než taneční plyne jak z rituálně strnulé, netaneční póze dívky, tak z výroků Gustava Moreaua, když označuje Salomé za kněžku a čarodějku¹⁸⁴ a prohlašuje, že její rituál „*není tanec.*“¹⁸⁵ V akvarelu Zjevení pak vidíme, jakou skutečnost Salomé svým rituálem přivolávala – zjevení Křtitelovy hlavy.

1.3.5 Redukce divadelnosti a vyprávěcí složky

Už v polovině 19. století Gustave Moreau údajně vyjádřil před svým přítelem Henri

¹⁷⁹ CASSOU-YAGER 1997, 188

¹⁸⁰ COOKE 2007, 532

¹⁸¹ Fondy musée d'Orsay.

¹⁸² Fondy musée d'Orsay.

¹⁸³ Citováno dle CHALEIL 1998, 120

¹⁸⁴ „*Ve své Salomé jsem chtěl zpřítomnit postavu sibylly či mysteriózní náboženské čarodějky. A proto jsem vytvořil její kostým podobný relikviáři.*“ MOREAU/COOKE 2002, vol. I, 99

¹⁸⁵ MOREAU/COOKE 2002, vol. II, 259

Ruppem touhu vytvářet neakademickou historickou malbu¹⁸⁶ – tato ambice je u Moreaua, který vnímal historickou malbu jako nejvznešenější žánr, pochopitelná, zvláště uvážíme-li, že se tento „vysoký žánr“ v podobě, v jaké byl v rámci akademického malířství provozován, ocital zhruba od poloviny 19. století dlouhodobě v krizi. Tato krize pokračovala i v dalších desetiletích a byla pravidelně reflektována uměleckou kritikou,¹⁸⁷ která jednoznačně zaznamenala trend vzrůstajícího zájmu o tzv. nižší žánry na úkor historické malby, jejíž patos působil vzdáleně a prázdňě. Akademický orientalismus nabízející smyslné ženské akty v exotickém prostředí byl ostatně také jednou z metod, jak přilákat kupce k dílům historické malby. Za úpadkem historické malby stála však nejen ekonomická situace zapříčiněná poklesem zájmu sběratelů a nedostatkem veřejných či církevních zakázek, ale také její vnitřní vyprázdněnost.¹⁸⁸

Akademická malba věnující se zobrazování lidských figur ve významných dramatických scénách z historie, mytologie nebo literatury, se řídila v době vstupu Gustava Moreaua na francouzskou výtvarnou scénu poměrně propracovanými estetickými pravidly. Převažovala v ní tendence zobrazovat drama za využití teatrálních gest a dramatických výrazů tváří odvozených z díla Metoda k naučení se kreslení citových hnutí (*Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, 1698) Charlese Le Bruna. Tato díla byla založená z hlediska námětu na textových předlohách a jejich autoři si byli dobře vědomi rozdílů mezi linearitou a časovostí literárních předloh oproti malbě, která je prostorová a v jistém smyslu omezená na jediný zobrazený moment příběhu.¹⁸⁹ V souladu s teorií Gottholda Ephraima Lessinga, že vyjadřovací prostředky výtvarného umění jsou nejlépe využity, je-li zobrazován jediný klíčový moment, převážná část historické malby poloviny 19. století reprezentovala věrně a přehledně ztvárněný konkrétní dramatický moment z příběhu, počítající s divákovou znalostí předlohy, na kterou odkazuje v názvu díla, a vybraná scéna zpravidla naznačovala minulý i budoucí vývoj děje.¹⁹⁰ Zároveň pro akci samotnou platí dramatická jednota času a děje (ostatně „divadelnost“ je jednou z dobových charakteristik

¹⁸⁶ COOKE 2008, 394; Moreau údajně použil výraz „*art épique*“, který v dobovém kontextu označoval historickou malbu.

¹⁸⁷ COOKE 2003, 53

¹⁸⁸ *Ibidem*, 54sq.

¹⁸⁹ COOKE 2008, 412

¹⁹⁰ *Ibidem*, 395sq.

historické malby). Umění, které tyto znaky nenaplnovalo a vyžadovalo složitější filozofickou interpretaci, bylo kritizováno jako „ne-výtvarné,“ literární a příliš filozofické (viz podkapitola 1.3.2 této práce), což bylo dle akademické estetiky (prosazované např. Delacroixem¹⁹¹) problematické kvůli tomu, že nutnost „čist“ obraz údajně odpoutává diváka od jeho čistě výtvarných kvalit.

Vedle preference dramatického děje však existovala i opačná estetická tendence, a to vznešená nehybnost kontemplujících figur. Tato forma se prosazovala zejména díky vlivu Jeana Augusta Dominiqua Ingrese a z určitého pohledu už překračovala žánr historické malby k jiným žánrům, zejména k ženskému aktu. Tento přístup k figurě byl velmi blízký Moreauovi, který svými historickými malbami vystavenými na Salonech v letech 1864–1869¹⁹² vzbudil pozornost mimo jiné právě tím, že se vzepřel požadavkům na pohyb, divadelnost a vyprávění ve prospěch „*pohybů duše a ducha*“ a „*vnitřních záblesků, ... které mají ve své neurčitosti cosi božského.*“¹⁹³ Gustave Moreau předpokládal, že jednou z možností, jak subtilní spojení lidské duše s transcendentnem vyjádřit, je zachycení postav v „*kontemplativní nehybnosti,*“ „*poklidně, aby byly krásnější.*“¹⁹⁴ Jedním z výtvarných inspiračních zdrojů pro tuto estetiku statických postav byla vedle výše zmiňovaného Ingrese zřejmě také díla rané italské renesance, jejímž byl Moreau vášnivým obdivovatelem.¹⁹⁵

Zatímco v ranějších dílech jako Nápadníci (od 1860)¹⁹⁶ Moreau staví vedle sebe figury v divokém pohybu a nezúčastněně přemýšlející, v malbách vystavených mezi lety 1864–1869 na Salonu volil spíše strnulou pózu figur.¹⁹⁷ Tyto obrazy svou koncepcí připomínají alegorie, ačkoliv jedinou alegorií v pravém slova smyslu byla malba Mladý

¹⁹¹ Ibidem, 396

¹⁹² Oidipús a sfinga, obr. 1, Jáson, obr. 2, a Mladý muž a Smrt, na památku Théodora Chassériaau, Orfeus, obr. 3, a Diomédes požíraný svými koňmi a nakonec Jupiter a Europa a Prométheus, obr. 4. Podrobněji viz podkapitola 1.3.1 Život a osobnost Gustava Moreaua.

¹⁹³ MOREAU/COOKE 2002, vol. I, 53

¹⁹⁴ Ibidem, 54sq.

¹⁹⁵ COOKE 2009, 312

¹⁹⁶ K vidění v Muzeu Gustava Moreaua v Paříži.

¹⁹⁷ S výjimkou Dioméda požíraného svými koňmi, kde kontemplativní polohu zastupuje pouze Herkules v pozadí.

muž a Smrt, na památku Théodora Chassériaux. Absenci dramatičnosti, skrze kterou obvykle historické malby „promlouvaly“ a mohly být interpretovány, Moreau kompenzuje dekorativností, idealizovanou krásou figur, početnými symboly a vnitřním, nepsihologizovaným dramatem mezi zobrazenými postavami nebo v jejich nitru. Právě dekorativnost a absence psychologie, byla zvláště u Jásona [2] vnímána velmi negativně uměleckou kritikou.¹⁹⁸ Ve strnulé vznešenosti, o kterou usiloval, Moreau patrně čerpal z estetiky italských primitivistů, k níž mají jeho figury svým vzezřením velmi blízko. Tomuto závěru odpovídá i jeho důraz na jejich díla ve výuce¹⁹⁹ i jím uchovávané reprodukce italských mistrů (zejména da Vinciho a Il Sodomy).²⁰⁰

V jistém smyslu Moreau propojil ve své historické malbě dva žánry, které v polovině 19. století viditelně ztrácely svůj význam – historickou malbu a alegorii. Šel dál než jen k převyprávění konkrétního příběhu, zobrazoval symboly trvalých idejí (ideje ženy, muže, pokušení, moci, umění atd.), které mají vést diváka k meditaci nad těmito ideami: „*Tato díla budou vždy podněcovat k zamyšlení a na dlouho u těch, kdo rádi sní a hloubají.*“²⁰¹ K tomuto záměru si vybíral momenty, které v kontrastu se zažitými akademickými postupy vůbec nemusely být součástí textové či ikonografické tradice (srov. Jáson [2], Orfeus [3], Dalila a ibis [13], Zjevení [6], Samson a Dalila [14]) nebo přímo jdou proti textovému pramenu (Salomé, v Moreauových představách kněžka-čarodějka, tančící v chrámu a ne na hostině). Ačkoliv Oidipús a sfinga a Orfeus dobovou uměleckou kritiku zaujaly v pozitivním smyslu, výklad Moreauova symbolického jazyka zůstával pro kritiky (a pravděpodobně i širší veřejnost) spíše nesrozumitelnou hádankou.²⁰² To mělo zajímavý dopad na vnímání jeho děl jako otevřených mnoha (i protichůdným²⁰³) interpretacím, jako děl fascinujících a mysteriózních.²⁰⁴ Ačkoliv některá Moreauova díla našla kupce poměrně rychle a Moreau měl i stálé a vášnivé obdivovatele, jak mezi kritiky, tak mezi sběrateli, jeho tvorba rozhodně neodpovídala většinovému vkusu a postupně se

¹⁹⁸ COOKE 2008, 404

¹⁹⁹ MATHIEU 1977, 219 sq.

²⁰⁰ Srov. Larry J. FEINBERG: Gustave Moreau et la Renaissance italienne, In: LACAMBRE 1998, 15–22

²⁰¹ MOREAU/COOKE 2002, vol. II, 260

²⁰² COOKE 2008, 400

²⁰³ COOKE 2007, 536

²⁰⁴ COOKE 2008, 401

stávala jistým atributem snobismu či dekadence.²⁰⁵

Výše popsaná sémiotická otevřenost Moreauových děl, která se vymykala pravidlům soudobé akademické malby, vyvrcholila v orientalistických malbách Salomé tančící před Herodem [5] a Zjevení [6]. V těchto obrazech sice neopouští vyprávěcí složku historické malby napojenou na textovou předlohu, ale značně její narativnost redukuje ve prospěch symbolických odkazů a atmosféry tajemství. V obraze Salomé tančící před Herodem aplikuje estetický princip vznešené nehybnosti na postavu Salomé, která spíše než tančící princeznu má být čarodějkou či kněžkou, a jejíž strnulost je velmi vzdálená zobrazování tance – nevzbuzuje dojem pohybu (který je sice z podstaty malby nemožné zaznamenat, ale lze ho výtvarnými prostředky více či méně evokovat) tak, jak je toho Moreau bez zaváhání schopen na jiných svých obrazech (např. na nedatované kresbě španělských tanečníků²⁰⁶ nebo na kresbě Dalila s ibisem, 1870–1875²⁰⁷). Rovněž její soustředěný výraz odpovídá Moreauovým esteticko-filosofickým teoriím. Ostatní postavy zůstávají také nehybné a bez psychologie patrné v jejich tvářích,²⁰⁸ jen všechny upírají zrak na tančící dívku, jako by je v tu chvíli měla ve své moci.

Naopak ve Zjevení [6], které se vrylo do paměti publika především novátorskou ikonografií levitující hlavy Jana Křtitele, Moreau z princezny strnulosti ustupuje, když dívka před hrůzným zjevením ucukne nazad a v její tváři je patrný odpor a úlek, který s ní však ostatní postavy nesdílejí, neboť je přízrak zřejmě určen jen jejím očím.

Narativnost a divadelnost je nezvykle omezena i v díle Samson a Dalila (nedat.) [14], které opouští literární předlohu zobrazením další, symbolické postavy – přadleny v pozadí – a zároveň nezachycuje žádný konkrétní moment děje,²⁰⁹ jen nezvykle subtilního androgynního Samsona odpočívajícího v klíně Dalily, která zpříma hledí na diváka, oděná

²⁰⁵ Yoo 2014, 216

²⁰⁶ Srov. COOKE 2011, 218; kresba je uložena v Muzeu Gustava Moreaua v Paříži.

²⁰⁷ Srov. LACAMBRE/ROSSINI-PAQUET 1999, 50; kresba je uložena v Muzeu Gustava Moreaua v Paříži.

²⁰⁸ Herodova netečnost, kvůli níž je těžké uvěřit, že pociťuje chtíč či cokoliiv tomu podobného, je součástí Moreauovy umělecké koncepce. Podle Moreauových poznámek měl budit dojem „*ochočeného ptáka či hada*“, „*majestátní a důstojný*“, a zároveň „*orientální mumie*“, „*vysílená a podřimující*.“ BITTLER/MATHIEU 1983, kat. č. 2275

²⁰⁹ Na rozdíl od obvyklého výběru námětů z tohoto příběhu: Dalila stříhá vlasy Samsonovi, Dalila vpouští Filištiny do paláce, zajetí a oslepení Samsona (srov. kapitola 1.2 této práce).

v bohatství orientálních šperků. Nůžky v její levé ruce nejsou pojaty jako součást děje (Dalila nestříhá Samsonovy vlasy), ale spíš jako atribut pomáhající divákovi určit, ve kterém příběhu se nachází. Všechny tři postavy jsou divákovi předváděny jako ztělesnění určitých rolí, jako symboly. Motiv přadleny zosobňující osud a dvouramenného kahanu s jediným planoucím světlem nacházíme u Moreaua ve vícero dílech – na skicách k Sapfó z 60. let, v obměněné poloze na akvarelu Messalina (nedat.)²¹⁰ nebo ve změti figur velkolepého díla Jupiter a Sémelé [20].

1.3.6 Inspirační zdroje vzory mughalské, perské, indické a japonské

Zatímco akademický orientalismus soustředil svou tvůrčí energii téměř výlučně na náměty z arabského prostředí, vůči němuž směřovaly francouzské mocenské ambice, Gustave Moreau dlouhodobě čerpal i z kultur méně etablovaných v povědomí francouzského publika.

Hojně se inspiroval zejména mughalským a na něj navazujícím perským uměním (v obou případech čerpal z barevných miniatur ve sbírkách Louvru a Bibliothèque impériale), a to jak v rovině výtvarného jazyka (srov. podkapitola 1.3.3), tak z hlediska námětů: víla Péri, perští básníci inspirovaní mughalskými loveckými výjevy, posvátní sloni, bytosti s barevnými křídly. Jednotlivé artefakty a postavy inspirované indickým řemeslem a uměním je možné identifikovat na řadě Moreauových orientalistických děl včetně obou Salomé ze Salonu 1876. Snad nejplněji je indická estetika využita v Triumfu Alexandra Velikého (1874–1892) [16],²¹¹ v němž ovšem indická a další asijská architektura a krajina včetně stafáže sehrávají nejen roli „*mysteriózního*“²¹² snového prostředí, jako tomu bývá u jiných děl Moreauova imaginárního orientalismu, ale také mají kontrastovat svou orientálností s triumfujícím ideálem, tedy s Alexandrem, hrdinou ztělesňujícím rozum. V

²¹⁰ Dnes v muzeu Gustava Moreaua v Paříži.

²¹¹ Muzeum Gustava Moreaua v Paříži.

²¹² Moreau, který znal indický subkontinent jen z literatury a fotografií, použil v rámci popisu Triumfu Alexandra Velikého ve svých poznámkách tento přívlastek v jediném odstavci hned třikrát. Musée Cernuschi 1997, 15

tomto aspektu se Triumf Alexandra Velikého nejvíce blíží etnografickým tendencím v akademickém orientalismu, neboť na rozdíl od indických motivů použitých v jiných Moreauových dílech, zde indické prvky představují právě indickou, ne smyšlenou krajinu, a to v určitém dějinném momentu popisovaném z pohledu Evropana a evropských dějin. Stylová odlišnost od akademického orientalismu je značná, nicméně „politický“ obsah zobrazení, které zosobňuje rozum a ideál lidství v postavě Evropana dobývajícího asijskou „mysteriózní“ zemi snů, vyrůstá jednoznačně z evropské představy o racionalitě a nadřazenosti západní kultury.

Jako příklad, který je pro volnější práci s indo-perskými a mughalskými motivy typičtější, jsem pro detailnější analýzu z těchto inspiračních zdrojů zvolila zpracování námětu Péri, k němuž se Moreau opakovaně vracel od roku 1860 po celý život, a to akvarel obdélného vertikálního formátu Péri neboli Posvátný slon (1882) [17],²¹³ který Gustave Moreau vytvořil pro svého obdivovatele Charlese Hayema.²¹⁴ V perské mytologii byli démoni/víly péri původně spíše démonické okřídlené bytosti, postupně se však objevovali v perských literárních pramenech i v méně negativních rolích především jako krásné okřídlené víly.²¹⁵ Moreauovo relativně pozdní ztvárnění čarodějky, víly a hudebnice (alespoň v těchto kategoriích je Moreauem prezentována) péri v sobě zahrnuje motivy načrtnuté v předchozích variantách tohoto námětu. Nadpřirozená (ale na rozdíl od perských předloh bez křídel) hudebnice je prakticky vždy nesena mýtickým či posvátným zvířetem – zde slonem, v jiných verzích gryfem (např. [9]) či drakem, sama usazená v královské póze, držíc vínu, strunný hudební nástroj indického původu, a předvedená malířem v kostýmu skutečně orientálním – překypujícím šperky a vzory a zároveň odhalujícím její subtilní tělo. Slon, sám ověšený opulentním dekorem, kráčí posvátným jezerem, plným rostlin, z něhož vzlétají ptáci. Rostliny jsou zde podobně jako u Galatey provedeny černou konturou jako svého druhu ornament vznášející se nad pastelovými barvami jezera. Nad Péri poletují čtyři andělé s barevnými křídly, diadémy, závoji a svatozářemi. Tyto bytosti jsou mají velmi blízko k andělům zobrazovaným mughalskými miniaturami, které si Moreau

²¹³ Státní muzeum Západního umění, Tokyo.

²¹⁴ LACAMBRE 1998, 191

²¹⁵ <http://www.wordreference.com/definition/peri>, vyhledáno 25.5.2016

překreslil v Louvru roce 1869.²¹⁶ Akvarel je persko-indický nejen svým námětem, ale také svou estetikou pestrých, i když jemných barev, symetrie a určité sevřenosti a jednoduchosti forem. Dobou vznikem i provedením má blízko k ostatním akvarelům z počátku 80. let, které tvoří významnou součást Moreauova orientalistického díla, zejména k sérii ilustrující La Fontainovy Bajky. Mytologická hudebnice Péri navíc patří do rozsáhlé skupiny Moreauvých děl věnovaných básníkům – od Davida přes Hésioda, Orfea a Sapphó až po anonymní perské či arabské pěvce. Byly to zřejmě básníci, nezřídka s tragickým osudem, s jejichž společenskou úlohou se Moreau ztotožňoval: obdobně jako oni chtěl uměním poukazovat k ideálu a sdělovat obtížně sdělitelné a překračovat bariéru mezi rozumem, mravním cítěním a krásou.

Kromě toho, že sám vlastnil jedno album japonských tisků²¹⁷ a několik samostatných exemplářů japonských tisků, setkal se Moreau s japonským uměním opakovaně v Bibliothèque impériale, dále na Světové výstavě 1867 a také v časopise Magasin pittoresque, který odebíral, a v knižních publikacích.²¹⁸ Japonské inspirace jsou daleko méně podstatné pro Moreauovo dílo než motivy mughalské, perské a indické, přesto jsou pramenem některých inovativních prvků v jeho díle. Ikonografie duchů, kteří pronásledují hrdinu, zobrazovaných v tradičních japonských tiscích v kruhovém výřezu nad hrdinou, je pravděpodobně jedním ze zdrojů inspirace pro zjevující se uťatou hlavu v obrazech Zjevení.²¹⁹ Jednotlivé japonské motivy inspirované kimony zobrazenými na Kunisadových tiscích nalézáme ve slavnostním oděvu Sapphó u akvarelu Sapphó (1872)^{220, 221} a oleje na plátně Smrt Sapphó (1874) [11],²²² u nichž diváka zaujme zejména kontrastní červeno-modrá barevnost květinového vzoru. Drobné artefakty japonského původu je možné identifikovat i v jeho dalších orientalistických dílech.²²³

Podobně jako v případě mughalských a perských miniatur je nemožné opomenout

²¹⁶ LACAMBRE 1998, 25

²¹⁷ Zakoupené před 1870. LACAMBRE 1989, 64

²¹⁸ Ibidem, 65sq.

²¹⁹ LACAMBRE 1998, 25

²²⁰ The Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum, Londýn.

²²¹ LACAMBRE 1998, 104

²²² Soukromá sbírka.

²²³ Pro mimořádně podrobný výčet srov. LACAMBRE 1989.

obecné esteticko-výtvarné aspekty japonských tisků, totiž jednak jejich výraznou a často kontrastní či dokonce komplementární barevnost, tvořenou základními barvami, s níž Geneviève Lacambre spojuje některá Moreauova díla,²²⁴ jednak absenci či značnou redukovanosť prostorové hloubky či lineární perspektivy. Lze předpokládat, že Moreaua barevnost a plošnost japonských tisků a mughalských a perských miniatur zaujala²²⁵ a nechal se jí inspirovat, jistě však určitou roli hrálo už jeho estetické přednastavení – totiž jeho preference jednoduchých, barevně výrazných forem.

1.3.7 Srovnání reprezentace Orientu v orientalismu imaginárním a akademickém

Imaginární orientalismus Gustava Moreaua i akademický orientalismus vyrůstaly ze stejného dobového kontextu, který je naznačen v kapitole 1.1, zatíženého faktickou mocenskou nerovností mezi francouzskou společností na jedné a orientálními kulturami na druhé straně. Tato mocenská nerovnost byla současně v očích francouzské veřejnosti dokladem nerovnosti kulturní a rasové. Gustave Moreau tedy nevyhnutelně ve svém imaginárním orientalismu čerpal z obdobných klišé jako orientalismus akademický, zvláště pak z představy Orientu jako pohádkového nádherného, v podstatě nereálného světa. Orientální motivy využíval především pro vytvoření mýtického snového prostředí, které se mělo podílet na celkovém výsledném dojmu z díla a jeho zamýšlené kráse a nadčasovosti. Další z rovin, v nichž se jeho dílo protíná s akademickým orientalismem, je spojení Orientu a negativních „ženských“ vlastností jako lstivost, smyslnost, krutost a proradnost, které jsou v rámci Moreauovy orientalistické tvorby tematizovány zejména v námětech Salomé a Dalily. Moreau navíc jistě alespoň částečně vděčil za svůj úspěch i dobovému hladu právě po exotice a skandálních či brutálních výjevech z orientálního prostředí.

Nelze však pominout, že se současně Gustave Moreau ve svém pojetí Orientu

²²⁴ LACAMBRE 1989, 70

²²⁵ Ostatně jeho poznámky k náčrtkům pořizeným v Bibliothèque impériale tomu odpovídají: „*velmi zajímavé*,“ „*znovu vidět*,“ „*okouzující harmonie*,“ „*velmi krásné*,“ „*obdivuhodné!!! k mnohému dalšímu prohlížení*,“ „*úžasný cit*,“ atd. citováno dle Musée Cernuschi 1997, 28sq.

vymyká prvoplánovým rovinám akademického orientalismu a jeho redukcující diskurz pozoruhodným způsobem překračoval. Díky specifickému přístupu k orientálním inspiracím i poměrně progresivnímu výtvarnému jazyku je jeho dílo výrazně méně náchylné k polarizujícímu vymezení orientálního a evropského světa na ose „my-oni,“ neboť ve svém pojetí zahrnuje oba kulturní okruhy pod jedinou lidskou zkušenost se společnou mytologií založenou na obecném vztahu k vyšším idejím a konfliktu vysokého a nízkého. Orient v Moreauově pojetí není jen prostředím předváděným pro divákovu potěchu a utvrzení evropského publika o nadřazenosti západní kultury, Moreauův Orient je integrální součástí vytvořeného mýtického prostoru. Pozoruhodným momentem je, že i přes částečné překonání rasistického pohledu na orientální kultury, které v Moreauově transformovaném pojetí stávají jakýmsi samostatným mýtickým světem, nadále zůstává v Moreauově díle přítomný určitý misogynní podtón, typický i pro akademický orientalismus. Gustave Moreau vytvořil řadu děl, v nichž se ženská figura vymyká polohám, které jí jsou v evropském malířství (a zejména pak v malířství symbolismu) přisuzovány: tedy nebezpečné predátorky/femme fatale na jedné straně a světice/oběti na straně druhé. Nicméně tato díla, nespádající pod tradiční pojetí ženy ve výtvarném umění 19. století jako jeho početné varianty námětu básničky Sapphó, ale také Péri, ve své době zdaleka nerezonovala tolik jako díla zobrazující femme fatale v orientálním prostředí a nedostalo se jim tak nadšeného ohlasu jako vyobrazením Salomé. Tento úspěch jistě souvisel s vysokou kvalitou a neotřelostí zejména výjevů se Salomé ze Salonu roku 1876, avšak stejnou měrou bych jej přičítala i tehdejší atmosféře obav, které provázely proměnu společenské role ženy a muže v západní společnosti.

Nejvýraznější rysy, jimiž se imaginární orientalismus liší od orientalismu akademického, jsou výše podrobněji popsány neiluzivní výtvarný jazyk s řadou specifík v rovině textury povrchu a výtvarných vyjadřovacích prostředků (podkapitola 1.3.3), volná práce s inspiračními zdroji (podkapitola 1.3.4) a širší rozpětí námětů, než jaké nacházíme u akademického orientalismu, a to včetně širšího rozpětí geografického (podkapitoly 1.3.6), a dále záměrné vzepření se dobovým konvencím historické malby (podkapitola 1.3.5), jehož účelem bylo najít nový moderní způsob výtvarného vyjádření.

2. Vliv imaginárního orientalismu a osobnosti a díla Gustava Moreaua na symbolismus v malířství konce 19. století

V tomto oddílu se budu zabývat vlivem Gustava Moreaua na rodící se symbolismus ve výtvarném umění. Předchozí kapitoly mapovaly pozici jeho díla v rámci orientalismu, tedy proudu, který se již dlouho před počátkem Moreauovy kariéry v umění výrazně projevoval a který v době Moreauových prvních úspěchů na Salonu byl zcela etablovaným, divácky oblíbeným výtvarným směrem,²²⁶ takže Moreau jeho už existující tendence spíše nově uchopoval a transformoval. Naopak v případě symbolismu jde o hnutí, jež nastupovalo na uměleckou scénu až v 80. letech 19. století a které Moreau svým dílem předznamenával a ovlivňoval v samotném jeho základu. V následujících kapitolách se věnuji nejprve stručné charakteristice symbolismu jako hnutí a dále Moreauovu vlivu na mladší generaci malířů. V rámci podkapitol sledujících návaznost na Moreauovo dílo v tvorbě ostatních symbolistů konce 19. století rozlišuji ozvuky a inspirace, které lze nalézt u symbolistní generace obecně už od 80. let 19. století, a dále jednoznačnější přímý vliv na některé symbolistní malíře, kteří u Moreaua studovali v 90. letech 19. století na Ecole des Beaux-arts. S projevy dekadence ve výtvarném umění 19. století pracuji v této práci jako s jedním ze směrů v rámci symbolismu.

2.1 Vymezení a kořeny symbolismu a Gustave Moreau

Vžité vnímání Gustava Moreaua jako malíře předznamenávající symbolismus²²⁷ v sobě obsahuje hned tři nesamozřejmé momenty. Za prvé jeho umění bylo dříve a hlasitěji vzýváno symbolisty-literáty než následováno v malířství²²⁸ a propojenost jeho tvorby se soudobým literárním uměním, zejména díky publicistické, ale i beletristické a básnické

²²⁶ ŠTEMBERA 2008, 446

²²⁷ Viz FACOS 2009, 59sq. nebo RAPETTI 2005, 19sqq.

²²⁸ COOKE 2002, 38; COOKE 2009, 315

ekfrázi,²²⁹ mohla být snad i výraznější než jeho přímý vliv na dílo symbolistů-výtvarníků. Druhým paradoxem se může zdát skutečnost, že Moreau za svou pozici mladými symbolisty a dekadenty uctívaného enigmatického proroka vděčil mimo jiné fantaziím, které se o něm šířily²³⁰ bez reálného základu jen na základě určité interpretace jeho děl.²³¹ Za tuto v podstatě fiktivní postavu malíře vytvořenou literáty je třeba proniknout, máme-li Moreauovo místo v rámci výtvarného symbolismu smysluplně analyzovat. S druhým bodem souvisí i bod třetí, totiž skutečnost, že Gustave Moreau sice udržoval s mladými umělci velmi vřelé vztahy, ale jejich pohled na umění nesdílel a proti mnoha jejich představám se vymezoval.²³² Značnou část světového názoru symbolistických umělců i s tím souvisejících námětů (především ty zobrazující degeneraci, perverzitu a vyhledávající dekadentní témata, ale také náměty soustředěné čistě na psychickou stránku jednotlivce bez spirituální ambice), Moreau považoval za cosi cizího svému dílu, které vnímal jako „*vznešené, mocné, blahodárné, morální a výchovné.*“²³³

²²⁹ V případě beletrie jde zejména o barvitý popis Jorise Karla Huysmanse v jeho knize *Naruby* (A Rebour, 1884) - HUYSMANS 1993³, 53, Moreauovo dílo je rovněž začleněno do slovy Petera Cookea „perverzního hyper-dekadentního“ románu *Jeana Lorraina Monsieur de Phocas* (1901); z poezie je třeba jmenovat zejména úsilí básníků Théodora de Banville, Jeana Lorraina, Roberta de Montesquioua, Henriho de Régnier a Alberta Samaina o zachycení vizuálních dojmů z maleb *Helena* (1880, dnes ztraceno) a *Galatea* (1880, dnes v musée D'Orsay v Paříži) pomocí sonetů. Tyto pokusy však zároveň při bližší analýze až příliš často pomíjejí výtvarné stránky děl ve prospěch těch dějových a mimetických/ikonů (srov. COOKE 2002). A v některých případech jde literární evokace dokonce v jistém smyslu proti obsahu obrazu (viz například otázka erotického náboje *Salomé tančící před Herodem*, obr. 5, a *Zjevení*, obr. 6, z roku 1876 rozbíraná v následující kapitole).

²³⁰ Největší podíl na vytvoření mýtu Moreaua jako „*mystika, uzamčeného před světem přímo uprostřed Paříže,*“ (z recenze Salonu 1880, citováno dle Cooke 2009, 313) a umělce „*pronásledovaného symboly perverzity a nadlidské touhy,*“ (*Naruby* 1884, citováno dle Cooke 2009, 313) měl zřejmě Joris Karl Huysmans, srov. Cooke 2009, 313, i když se na této legendě podíleli od 70. let 19. století téměř všichni literáti, kteří o Moreauovi psali (Paul Saint-Victor, Albert Semain, Pierre Canbanne a další).

²³¹ Která navíc byla veřejnosti dostupná jen minimálně, takže i slavné Huymansovy popisy *Salomé tančící před Herodem* a *Zjevení* vznikly dle černobílých reprodukcí.

²³² „*Někteří spisovatelé mi pravidelně zasílají svá díla s lichotivými věnováními a přisuzují mi, když se mnou hovoří, hromadu pocitů, které nemám, a myšlenek, které doufám nikdy mít nebudu.*“ Citace Moreaua z dopisu Moreauova žáka, belgického malíře Henriho Evenepoela, citováno dle COOKE 2009, 315.

²³³ MOREAU/COOKE 2002, vol. I, 169

Abychom pochopili Moreauovu úlohu v symbolistickém výtvarném umění, je třeba se nejprve zastavit u toho, z jaké společenské a umělecké situace symbolismus jako hnutí vyrůstal. Průsečíků s Moreauovým imaginárním orientalismem nalezneme celou řadu, neméně poučné jsou však i určité rozdíly, které Moreaua od mladší generace dělí.

Symbolismus je jedním z těch výtvarných směrů umělecky plodného fin-de-siècle, který není snadné formálně definovat, jelikož jednotliví umělci symbolismu si udrželi výrazně samostatný výtvarný projev a hnutí postrádalo jednotnou estetiku.²³⁴ To vedlo po dlouhou dobu k jeho určité marginalizaci zejména starší kritikou založenou na formálních stránkách jednotlivých stylů.²³⁵ Absence snadno rozpoznatelné formy vedla posléze k důrazu na obsahovou složku děl. Jak si však všimá Michelle Facos, vymezení symbolismu pouze z hlediska obsahového na základě využití odkazů za zobrazovanou skutečnost a určité množiny témat, námětů a celkového odklonu od popisnosti není postačující,²³⁶ neboť jej dostatečně neodlišuje od děl užívajících obdobné náměty v rámci umění plně odpovídajícího dobové umělecké konvenci, proti němuž se však symbolisté snažili vymezit. Jako nejprůběhavější vymezení symbolismu v malířství se jeví přístup Reinholda Hellera, který zdůraznil nejen obsahovou složku symbolismu, ale i jeho anti-iluzivnost a anti-realističnost a stylovou non-konformitu (kterou však jednotliví umělci naplňovali různými postupy), díky níž lze symbolismus řadit k ostatním moderním uměleckým směrům narušujícím zavedený akademický styl. Tohoto pojetí se drží ve svém rozsáhlém díle *Symbolism* i Rodolpho Rapetti.²³⁷ Různorodost výtvarného stylu symbolistických děl lze dokonce vnímat jako jeden ze znaků, jímž je třeba symbolismus jako proud definovat, jak naznačuje například Patricia Mathews.²³⁸

Se stylovou nevyhraněností symbolismu však souvisí i ta skutečnost, že je často při vymezování symbolismu jako proudu průběhavější hovořit spíše o symbolistních dílech než o symbolistech jako tvůrcích, protože řada umělců vytvořila určitá díla, o kterých je nosné uvažovat pod hlavičkou symbolismu, ale jinak je možné tyto tvůrce zařadit do jiných

²³⁴ WITTLICH 1982, 99

²³⁵ ŠMEJKAL 1976, 11

²³⁶ Tento přístup vychází především z díla Philippa Julliana, dále rozvíjeného Hansem Hofstätterem. FACOS 2009, 1

²³⁷ *Ibidem*, 2

²³⁸ *Ibidem*, 210 (pozn. 14)

výtvarných směrů.²³⁹ Této skutečnosti jsem si vědoma, nicméně nadále v textu používám pro tvůrce symbolistních děl (byť ojedinělých) pojem „symbolista,“ neboť se jedná dle mého názoru o akceptovatelnou míru zjednodušení.

Tradičně bývalo přijímáno, že symbolismus vznikl především jako hnutí literární a teprve následně se odrazil ve výtvarném umění, popřípadě v díle některých výtvarných umělců našli literáti symbolismu obdobný umělecký názor, jaký sami zastávali. Tento pohled má jistě schopnost popsat některé aspekty symbolismu v malířství (především jeho úzkou vazbu na poezii a krásnou literaturu a také na symbolistní výtvarnou kritiku), avšak současně může být přínosné hledat i samostatné, na literatuře nezávislé zdroje symbolismu ve výtvarném umění, neboť i výtvarné umění šlo koncem 19. století k podobné reakci na společenský vývoj jako literatura a disponovalo vlastními inspiračními prameny. Osobnost Gustava Moreaua k těmto samostatným zdrojům výtvarného symbolismu jistě náleží, neboť jeho z anachronického pohledu „symbolistní“ styl se rozvíjel už dvě desítky let před zformováním symbolismu jako hnutí.

Za „oficiální“ počátek hnutí lze považovat Manifest symbolismu Jeana Moréase publikovaný v deníku *Le Figaro* dne 18. září 1886.²⁴⁰ Tendence směřující k symbolismu je možné sledovat už v předcházejících letech,²⁴¹ s manifestem však tyto tendence různých umělců získaly naráz název i pozornost široké veřejnosti a intelektuálů.²⁴² Tento původně francouzský umělecký impuls se velmi rychle rozšířil v podstatě do všech států Evropy a získal si dokonce velký ohlas v rámci umění regionů, které si teprve vydobývaly svou národní identitu, neboť umožnil zajímavě uchopit národní mýty, historii a typické přírodní scenérie. Tento potenciál symbolismu (universalistického i odkazujícího k typicky národním motivům) byl zúročen v řadě evropských států: ať už šlo o již existující státy hledající svou národní identitu jako Dánsko, Rusko, Švédsko, mladší Belgie, Německo a Itálii nebo formující se národní společnosti české, polské, maďarské a finské.²⁴³

²³⁹ Ibidem, 210 (pozn. 11)

²⁴⁰ RAPETTI 2005, 11

²⁴¹ DEMPSEY 2005², 41

²⁴² FACOS 2009, 9sqq.; Citace nejvýznamnějších reakcí na Manifest symbolismu je možné nalézt v publikaci Guy MICHAUD: *Message poétique du Symbolisme*. Paříž 1961, 713–809.

²⁴³ FACOS 2009, 147sqq.; RAPETTI 2005, 17sq.

Společenská atmosféra, která symbolismus zrodila, byla charakteristická především značnou mírou znejistění způsobeného překotnými změnami prakticky ve všech oblastech života – ve vědě, technice, filosofii, struktuře a pohybu obyvatel a především v oslabení či transformaci tradičních institucí a postupnou proměnou rolí muže a ženy. Evropa zažívala nebyvalý růst měst s jejich specifickou anonymizovanou kulturou, kterou mnozí vnímali jako „nezdravou,“ amorální a úpadkovou. Právě degenerace a úpadek jsou celkově stále častěji spojovány se soudobým společenským vývojem. I tento pocit úpadku se daří symbolistům tematizovat v rámci jejich dekadentní tvorby soustřeďující se především na erotické náměty propojované s morbidními prvky, perverzi, nemoc a hédonismus. Touha uniknout mimo realitu života a dojem, že nic kromě umění nemá hodnotu, byly rovněž živnou půdou pro l'art-pour-l'artismus. A je to právě přání vystoupit z neutěšené každodennosti únikem do jiného světa, co propojuje tak přirozeně symbolismus s orientalismem a je jedním z důvodů oblíbenosti orientálních témat u symbolistů. Moreauův imaginární symbolismus, který v sobě spojoval, jak iluzi pohádkového světa, tak nejednoznačnou metaforičnost vzývanou mladší generací, byl proto nesmírně inspirativním zdrojem symbolismu.

Symbolisté (tak jako řada dalších tehdejších intelektuálů) nacházeli filozofickou oporu pro své vypjaté vnímání stavu společnosti a člověka v dílech mimořádně vlivných filosofů Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho, tedy myslitelů poukazujících na osamocení jedince/génia, lidskou subjektivitu a svár mezi racionalitou a iracionalitou.²⁴⁴ Tito filosofové také argumentačně posilovali pojetí ženy jako méněcenné ve srovnání s mužem,²⁴⁵ iracionální a definované svou schopností reprodukce a sexuálními pudy, kdy se otázka postavení žen zdála jako jeden z aspektů modernity, který nejvíce ohrožuje společnost a stojí u jejího úpadku. Toto pojetí ženy se v mnoha ohledech odráží i symbolistním výtvarném umění, jak je naznačeno níže.

Z hlediska uměleckého kontextu byla důležitá také návaznost symbolismu na

²⁴⁴ FACOS 2009, 49sqq.

²⁴⁵ Např. Schopenhauerův text O ženách (Über die Weiber) z roku 1851 vysvětluje biologickými příčinami intelektuální, morální a fyzickou podřadnost žen, přirovnává je k dítěti, tedy nedovyvinutému stadiu člověka-muže. Srov. SCHOPENHAUER 1993, 6. Toto pojetí má zajímavou paralelu v rozšířeném pohledu na Orient jako nedospělou kulturu a jako kulturu feminní (viz kapitoly 1.1 a 1.2 této práce).

pozdní romantismus, s nímž sdílel důraz na subjektivitu, emoce, iracionalitu, říši snů a tajemno. V jistém smyslu je možné symbolismus vnímat jako reakci na realismus, naturalismus a impresionismus, vůči nimž se představitelé symbolismu vymezovali jako vůči příliš doslovným, popisným a ulpívajícím na povrchu. Tento pohled vyjádřil v jasné narážce na impresionismus Gustave Kahn v roce 1886 slovy: „*Hlavním cílem našeho umění je objektivizovat subjektivní (ztvárnění Idey) namísto subjektivizace objektivního (realita nazíraná očima nálady)*.“²⁴⁶ I symbolismus však s těmito staršími proudy spojovalo úsilí o hledání výtvarného výrazu, který by byl na rozdíl od skomírajícího akademického umění schopen adekvátně reagovat na palčivé otázky doby. Úsilí o zobrazení věcí mimo viditelnou realitu skrze metaforu je základním znakem symbolismu. Náměty přitom čerpá z širokého pole abstraktních skutečností od světa myšlenek, přes emoce, temperament a nejrůznější hnutí lidské duše až po říši snů, nevědomí, sexuální tužby či naopak transcendentální hodnoty pravdy a víry. Tento pohled na úlohu umění jako na činnost ztvárňující nehmotné skutečnosti měl Gustave Moreau s mladší generací společný (viz podkapitola 1.3.2). A byl to právě Moreau, kdo ve francouzské v malbě snad nejdůsledněji a vědomě pracoval s evokací myšlenek výtvarnými prostředky namísto popisného znázorňování reality už od 60. let 19. století. Symbolismus také z Moreauových děl převzal hned několik ikonických motivů, které byly stále znovu a znovu využívány více či méně inovativním způsobem (podrobněji viz kapitola 2.2).

Současně je zajímavé sledovat Moreauovo dílo v kontextu malířovy zdrženlivosti ohledně jeho příslušnosti k symbolismu, či dokonce dekadenci, na kterou mělo ovšem z hlediska námětů značný vliv. Vzhledem k jeho výrokům popírajícím pocity i myšlenky obklopující malířův literární obraz,²⁴⁷ je jistě přiléhavé označit Moreaua za „*nedobrovolného dekadenta*“,“²⁴⁸ ovšem je stěží obhajitelné, že by byl dekadentem „*nezaslouženým*“,“ neboť řada jeho maleb obsahuje silné erotické napětí, možná tím výraznější, že je v neustálém pnutí s jeho ambicí ztvárňovat vysoce duchovní témata.²⁴⁹ Sexualita je v Moreauově díle často potlačovaná, i když nikdy skutečně potlačená, a navíc

²⁴⁶ DEMPSEY 2005², 43

²⁴⁷ Srov. pozn. 232

²⁴⁸ Označení z pera Mary Cullinane, srov. COOKE 2009, 316 (pozn. 38)

²⁴⁹ COOKE 2009, 315sq.

trvale spojovaná s motivy, které jí dodávají zvláštní morbiditu; právě toto spojení mělo potenciál fascinovat dekadentní umělce, jak si všímá Peter Cooke: „*Moreauův kult rafinovanosti, jeho misogynie a ambivalentní přístup mísící děs a přitažlivost přirozenosti a těla měl mnohé společné s dekadentní mentalitou.*“²⁵⁰ Vrcholem tohoto propojování sexuální energie a smrti je jistě Zjevení [6] vystavené na Salonu 1876, které spojuje dráždivý tanec mladé dívky s morbiditou uťaté hlavy, nejde však o ojedinělý moment v Moreauově díle. Už dílo, které Moreaua proslavilo na Salonu 1864, totiž Oidipús a sfinga [1], spojuje hrozbu smrti s podlehnutím animalitě symbolizované ženskou nestvůrou s líbeznou tváří a odhalenými nadry. Podobnou znepokojivost čerpá ze směsi krásy, sensuality a tragédie či ohrožení také Orfeus (1865) [3] nebo Galatea (1880). Ačkoliv Moreau během svého života zpracovával celou řadu námětů bez „dekadentního potenciálu,“ které pro něj byly jistě významné, neboť se k nim opakovaně vracel (jako například Smrt Sapphó [11] [12] [15], výjevy s arabskými či perskými básníky [18] či Péri [9] [17]), na Salonech vystavil právě ta díla, které s duchem dekadence spíše souzněla. Tato díla patří i dnes patří k těm nejslavnějším z Moreauovy tvorby. Zdá se zároveň, že právě jejich evokace děsu a zániku v souvislosti s erotickými tužbami nejvíce v atmosféře fin-de-siècle rezonovala.

2.2 Moreauovo dílo v kontextu symbolismu konce 19. století – návaznosti, inspirace, podněty

Vedle Moreauova vlivu na jeho žáky popisovaného níže v samostatné podkapitole, lze sledovat ohlasy Moreauova díla i u řady dalších symbolistních výtvarných umělců, na které nepůsobil prostřednictvím své výuky, ale převážně svým dílem. Tento vliv Moreauova výtvarného jazyka je méně přímočarý a více difúzní, provázaný s dalšími uměleckými a společenskými vlivy a zejména neoddělitelný od dalších umělců (výtvarníků i literátů), jejichž dílo symbolismus předznamenávalo. Gustave Moreau se takto řadí po bok Puvise de Chavannes,²⁵¹ britských pre-rafaelitů, švýcarského malíře Arnolda Böcklina a

²⁵⁰ Ibidem, 316

²⁵¹ Jehož dílo spolu s Moreauovým výrazně ovlivnilo Odilona Redona (1840– 916), viz RAPETTI 2011, 60sq.

básníků parnasismu a symbolismu Charlese Baudlaira, Stéphana Mallarmého, Paula Verlaina a Charles Leconte de Lisle a spisovatelů Théophila Gautiera a Jorise-Karla Huysmanse. Právě Baudlaire a de Lisle patřili k Moreauovým oblíbeným básníkům,²⁵² naopak Moreau byl jako malíř vzýván Gautierem i Huysmansem. Všechny tyto tvůrce spojovalo přesvědčení, že uměním je třeba čelit materialismu světa obrácením zraku „jinam.“ To, v čem se lišili, byla mnohost sfér, kam mimo smysly bezprostředně vnímanou skutečnost pozornost nasměřovat – zda k umění samému, do vlastního nitra, k emocím, ke snům či nočním můrám, mýtům a legendám, k náboženství či jiné spiritualitě, anebo k určitým vyšším ideálům. Poslední jmenované byla Moreauova představa, které je však mimořádně obtížné dostat bez sklouznutí k moralizování a pedantskosti nebo nesrozumitelnosti.

Zkoumáme-li Moreauovo dílo v rámci symbolismu, je zároveň třeba mít na paměti, že přirozeně docházelo i k opačnému stylotvornému vlivu – tedy k posilování některých výtvarných aspektů v Moreauově výrazu a pojetí v posledních cca 18 letech malířova života, kdy se zároveň jeho výtvarná technika stále více osvobozovala od akademického vlivu, ať už v nepřirozené barevnosti, expresivitě či zjednodušení forem.²⁵³ Zároveň toto působení umělecké atmosféry konce století a konkrétně zpětný vliv uměním symbolismu na Moreauovo dílo je výrazně nesnadné věrohodně zmapovat.

Na které roviny Moreauova díla symbolisté navazovali? Při zpětném pohledu je možné pozorovat návaznost především v následujících rovinách:

- a) pojetí uměleckého díla jako předmětné skutečnosti odkazující za svou předmětnost, tj. k abstraktním myšlenkám, ztvárněným evokací nebo jinak nepřímo symboly, které odkazují ke svým významům a konotacím;
- b) s tím související přijetí sémiotické otevřenosti uměleckého díla;
- c) určité pojetí genderu, které se u Moreaua objevuje dříve a častěji než u jeho současníků (především femme fatale a androgynní postavy) a které zřejmě dobově rezonovalo s širší společenskou atmosférou;
- d) jednotlivé motivy i celé náměty inspirující mladou generaci svou schopností nést

²⁵² Musée Cernuschi 1997, 15

²⁵³ COOKE 2009, 318

význam;

e) výtvarné postupy.

Z hlediska bodu a), tedy vytváření děl, na něž mohla mladší generace navázat v rovině schopnosti těchto děl tlumočit i jiné, nemateriální skutečnosti, než ty přímo zobrazené, tkví Moreauova zásluha především v přípravě prostředí pro takovýto způsob tvorby, který byl v prvních 20 letech jeho kariéry spíše ojedinělý. Gustave Moreau poprvé vystoupil s tímto druhem nepřímocarách, k interpretaci otevřených obrazů na Salonu 1864 s olejomalbou Oidipús a sfinga [1] a i nadále to byly takřka výlučně symbolické interpretace tradičních mytologických námětů, jejichž prostřednictvím usiloval o ztvárnění idejí, které byly v jeho očích věčné a zároveň měly promlouvat k soudobému člověku. Tímto způsobem mu historická malba, přirozeně navázaná na textové prameny, umožnila vytvářet díla přesahující pouhé převyprávění děje. Současně na rozdíl od běžného a v Moreauově době už spíše překonaného²⁵⁴ žánru alegorie neužíval jen obecně srozumitelné „kodifikované“ symboly, ale především neotřelé polyvalentní motivy s potenciálem k mnohosti výkladů (viz bod b)).²⁵⁵ Tato nejednoznačnost měla přimět diváka k aktivnímu podílu na myšlenkové práci nad dílem, divákovi není předkládáno drama pro jeho rozptýlení, ale výzva k intelektuální práci a kontemplaci.²⁵⁶

Soustředíme-li se na genderovou rovinu Moreauova odkazu, je třeba konstatovat, že v dané době zůstávalo postavení žen zcela nerovné mužům po stránce sociální, ekonomické, právní i politické, a společenské i právní normy nadále zajišťovaly praktickou závislost žen na jejich mužských příbuzných. Nicméně řada nových společenských fenoménů tento stav narušovala. Stále aktivnější ženské hnutí a postupné společenské změny, nový fenomén vysokého počtu mladých svobodných žen pracujících mimo domov i vědecké objevy z oblasti biologie a psychologie naznačující, že gender není jen binární, ale také upření pozornosti na homosexualitu a její démonizace – to vše mělo vliv na destabilizaci tradiční představy o ženské a mužské identitě.²⁵⁷ Otřesení něčím, co se po staletí klamně zdálo neměnné, se odrazilo v míře a způsobu, jímž byl gender v druhé

²⁵⁴ COOKE 2008, 404

²⁵⁵ Ibidem, 401

²⁵⁶ MOREAU/COOKE 2002, vol. II, 260

²⁵⁷ FACOS 2009, 117 a 133

polovině 19. století tematizován. Tuto linii lze sledovat i u Gustava Moreaua a zároveň jde o jedno z nejdůležitějších témat symbolistního malířství.²⁵⁸ Nejvýrazněji se nové uchopování genderu u Moreaua odrazilo ve dvou typech postav: femme fatale / osudové ženy a androgyna (bod c).

Typus osudové ženy není vynálezem symbolismu, neboť v každé epoše existovaly určité příběhy, zejména mytologické, jejichž hrdinky odpovídaly vymezení femme fatale, totiž kruté, nebezpečné ženy, jejíž krása a smyslnost úzce souvisí s její destruktivitou. Bylo to ale období symbolismu, které znamenalo nebyvalý vzmach a rozkvět tohoto topoi, zrod nových postav odpovídajících femme fatale v literatuře a proměnu některých postav na osudové ženy novým zdůrazněním roviny erotiky a destrukce v jejich příběhu (Judita, Helena, sfinga). Femme fatale je aktivní hrdinkou svého příběhu, zatímco mužský hrdina se jejím přičiněním dostává do pasivní, pro muže nestereotypní role oběti. Zároveň muž, jehož zkázu femme fatale způsobí, je narativním prvkem, který ji zcela definuje. Existence osudové ženy nemá smysl bez mužského hrdiny, on stojí u základů její „osudovosti.“ Zobrazení těchto žen symbolisty-muži²⁵⁹ lze interpretovat jako vyjádření vnitřních obav z ženského elementu či naopak jako projekci vlastních tužeb, které dostávají formu ženy-pokušitelky.²⁶⁰ Ačkoliv Salomé, kterou se zabýval od 70. let 19. století, je jistě nejslavnější z Moreauových osudových žen, není první ani jedinou, a dokonce není ani osamocená v rámci Moreauova imaginárního orientalismu. V Moreauově tvorbě odpovídají tomuto typu již výše zmiňovaná Dalila [13] [14] a Betsabé [19], dále Médea [2], Messalina, ale také Helena, zobrazená jako krásná příčina naprosté destrukce, a rovněž početné polozvířecí sfingy [1], chiméry a také potenciálně také hydra lernská.

Míru fascinace publika postavou femme fatale dobře ilustrují nadšené reakce na akvarel Zjevení [6], jejichž pozornost je plně soustředěna na postavu Salomé, její vzhled a emocionální reakci, a do značné míry redukuje úlohu Jana Křtitele, neboť zjevení levitující uťaté hlavy je čteno především ve vztahu ke zděšené hrdince. Jan Křtitel samotný jako by z

²⁵⁸ Srov. kapitola „Contested Gender“ in FACOS 2009, 115–144; kromě zde rozebíraného typu femme fatale a androgyna analyzuje Michelle Facos také další genderově typizované figury symbolistního výtvarného umění: ženy-světičky, ženy-churavé anděly a femme nouvelle.

²⁵⁹ Na rozdíl od impresionismu byl symbolismus prakticky výlučně záležitostí umělců-mužů.

²⁶⁰ JOHANIDESOVÁ 2010, 29

příběhu zmizel. V rámci Moreauovy tvorby patří Zjevení ke scénám pojatým pro Moreaua méně obvyklým způsobem, jelikož malíř v něm porušil svou zásadu vznešené strnulosti, kterou tak pečlivě provedl v olejomalbě Salomé tančící před Herodem [5], a nechal vystoupit napovrch dívčin úlek, jak v jejím postoji, tak v její tváři. Přítomnost Křtitelovy krvácející hlavy jasně podtrhuje morbiditu příběhu, v němž Salomé využije Herodův chtíč k zajištění usmrcení proroka. Moreauovo pojetí Salomé jako velmi štíhlé adolescentní dívky bez obvyklé lascivnosti (pozorovatelné například u Regnaultovy Salomé [26] nebo pozdějších symbolistních Salomé [32]), má blízko k literárnímu zpracování scény z pera Gustava Flauberta v jeho povídce Heriodias (součástí knihy Tři povídky z roku 1877). Tento text začal Flaubert psát po zhlédnutí Salomé tančící před Herodem a Zjevení na Salonu 1876.²⁶¹ Ve Flaubertově povídce je zdůrazněna lhostejná, dětská nezúčastněnost dívky, jež nemá ani nejmenší tušení o důsledcích požadavku, který na pokyn své matky vysloví – Salomé vychází z tohoto textu jako velmi mladá, skoro nevinná. Mladistvý charakter Salomé, patrný i z Moreauova Zjevení, má paradoxně pravděpodobně své kořeny opět ve Flaubertově díle, totiž v působivém popisu panenské Salambo ze stejnojmenného románu (1862), jenž Moreaua při vizualizaci Salomé inspiroval.²⁶² A ačkoliv Flaubert v rámci svého popisu tance Salomé zdůrazňuje i jeho vyzývavý charakter, Moreauova Salomé zůstává zvláštním způsobem cudná. V jejím postoji, gestu ani pohledu není nic živočišného a její tělo je spíše chlapecky svalnaté než ženské. V případě Salomé tančící před Herodem lze číst jako erotické alespoň symboly, které ji obklopují (černý panter, lotos, Kybélé, sfingy, paví peří),²⁶³ ale u Zjevení téměř chybí i tyto náznaky, zůstává jen částečně odhalená pokožka dívky a lotosové květy u jejích nohou. Ani dívčin pohyb neevokuje dráždivý tanec, ale spíš soustředěný rituál.²⁶⁴ Erotičnost výjevu je potlačena, zároveň nikdy nemůže z příběhu zcela zmizet, neboť je součástí motivace postav.

Obě vyobrazení Salomé vystavené na Salonu 1876, která údajně spatřilo během Salonu 500.000 návštěvníků, měla značný kulturní vliv, a to jak na vnímání ženy a zrození kultu femme fatale, tak specificky na vnímání orientálních a zejména židovských žen a

²⁶¹ CASSOU-YAGER 1997, 186

²⁶² Ibidem, 187sq.

²⁶³ Ibidem, 188

²⁶⁴ Srov. COOKE 2011

pojetí jejich těla zejména v rámci populární kultury.²⁶⁵ Žádný z bezpočtu Moreauových následovníků zpracovávajících tento námět nepodržel obřadnost, s níž Salomé zpodobnil Moreau, Salomé dalších desetiletí jsou plně v zajetí hysterie, animality, perverze a nekrofilie.

Zatímco *femme fatale* ztělesňuje nízké pudy, a v podobě sfingy je dokonce napůl zvířetem, androgynní figury symbolizovaly v myšlení konce 19. století nejčastěji vyšší řád²⁶⁶ dosahovaný sjednocením ženské a mužské stránky. Z tohoto pohledu je možné je vykládat jako další reakci na napětí mezi tradičním pojetím genderových rolí a hledáním jejich nového vymezení. Toto genderově nevyhraněné pojetí ideálního hrdiny je typické pro Gustava Moreaua, jehož idealizovaní hrdinové inspirovaní typy, které nacházíme u Leonarda da Vinci, Bernardina Luiniho a Il Sodomy, se vyznačují subtilní tělesnou konstrukcí, dlouhými plavými kadeřemi, bezvousou tváří jemných rysů a nezřídka také jakousi zranitelností či vydaností – ať už jde o Jásona (1865) [2], na jehož rameni majetnicky spočívá ruka Médey, plejádu básníků včetně Arabského pěvec (1882) [19], Orfeu na hrobě Euridiky (1890)²⁶⁷ a Mrtvého básníka neseného kentaurem (1890) [21],²⁶⁸ nebo o Svatého Šebestiána (1870)²⁶⁹ či Oresta pronásledovaného Erínyemi (1883–1893).²⁷⁰ Dokonce i starozákonní Samson je zobrazen na akvarelu *Samson a Dalila* [14] jako křehký androgynní mladík. U většiny z těchto děl není možné s jistotou určit pohlaví zobrazené osoby, pokud neznáme název díla (zvláště uvažíme-li, že ani Moreauovy ženské postavy nejsou příliš vzdálené svým lehkooatletickým vzezřením jeho mužským typům). Jedním důvodů preference androgynních hrdinů je jistě snaha vzdálit hrdinu co nejvíce od zvířecí stránky lidské povahy (tato snaha je nejsnáze čitelná právě v kontrastu mrtvého básníka a kentaura). Současně se domnívám, že volba nejednoznačných fyzických typů pro zobrazování, jehož cílem nebylo působit jako realistické zpodobení konkrétní postavy,

²⁶⁵ K proměně představ o těle židovských žen a vlivu Moreauovy subtilní Salomé na tyto představy v kultuře 19. a první poloviny 20. století viz FREEDMAN 2013.

²⁶⁶ Nutno ovšem zdůraznit, že tento neoplatónský pohled se netýkal reálných genderově non-konformních osob mimo umění a literaturu, které byly naopak považovány za deviantní, viz FACOS 2009, 138.

²⁶⁷ Muzeum Gustava Moreaua.

²⁶⁸ Muzeum Gustava Moreaua.

²⁶⁹ Saint Louis Art Museum, Missouri.

²⁷⁰ Soukromá sbírka.

nýbrž jako odkaz k určitému ideálu, byla součástí záměru učinit tyto symbolické postavy co nejuniverzálnější. Zejména v případě děl věnovaných básníkům, jejichž řady doplňují obrazy žen-básnířek, lze androgynní figuru interpretovat jako vyjádření úplnosti génia oddaného umění, který v sobě obsáhne mužský i ženský princip, a jeho neomezenosti z hlediska genderu.

Ve vztahu k bodu d) výše uvedeného výčtu, totiž k typicky symbolistním motivům, které Moreau „odkázal“ mladší generaci, jež je nadšeně přijala do svého repertoáru a maximálně vytěžila, je třeba zmínit zejména motiv hlavy oddělené od těla. Tento morbidní prvek je nejdříve součástí olejomalby Orfeus [3], která byla vystavena na Salonu 1866 a na Světové výstavě v Paříži 1867 a kterou mohli následně umělci studovat v Lucemburském paláci až do roku 1898. Nejvýraznějším aspektem Orfeovy hlavy jsou její zavřené oči, s nimiž se setkáváme opakovaně setkáváme jak v díle Odilona Redona (viz níže), tak u dalších malířů (např. Jeana Delvilla [30] či Moreauova žáka Pierra-Amédéa Marcel-Beroneaua [31]). Hlava se ukazuje být symbolem, na nějž se váže řada konotací – implikuje duši, rozum, dílo ducha, ale také smrtelnost a křehkost člověka, její zavřené oči nám brání s hlavou lidsky komunikovat, evokují snění, spánek i smrt. Na tento motiv navázala uťatá hlava Jana Křtitele vznášející se v honosném chrámu před očima Salomé [6]. Hlava Jana Křtitele se následně objevuje v naprosté většině variací v námětech Salomé, nicméně zpravidla už bez Moreauovy inovativnosti a především jako perverzně erotická rekvizita.²⁷¹ O to zajímavější je pojetí hlavy Jana Křtitele u Redona (Mučedník neboli Hlava na míse, 1877) [33],²⁷² který jí propůjčuje vážnost a důstojnost orfeovských inspirací. Kromě orientalistického námětu Salomé, který svou popularitu čerpal i z řady dalších výtvarných (např. Henri Regnault, Aubrey Beardsley), a literárních zdrojů (např. Gustave Flaubert, Henrich Heine, Oscar Wilde), je třeba zmínit také motiv sfingy, jehož potenciál blízký postavě femme fatale, navíc se zvýrazněnou stránkou zvířecosti, plně využili ve svém díle například Fernand Khnopff, Jan Toorop nebo Franz von Stuck.

Otázka, nakolik ovlivnila mladší generaci přímo technická stránka Moreauova výtvarného projevu, zejména jeho postupně stále expresivnější rukopis, výrazná textura,

²⁷¹ Např. Lucien Lévy-Dhurmer: Salomé líbající uťatou hlavu Jana Křtitele (1896), obr. 32; Pierre Bonnaud: Salomé (1900).

²⁷² Kröller-Müller Museum, Otterlo, Nizozemí.

jasná barevnost, opouštění realistického zobrazení a využití neplastických ploch jako svého druhu ornamentu, je náročná především proto, že určité tendence k rozvolňování stylu vycházeli koncem 19. století z více směrů a také sám Moreau je vstřebával a zahrnoval do svého stylu. Lze konstatovat velkou podobnost Moreauovu stylu ve výrazu některých jeho žáků (viz níže). Jistou návaznost je možné vidět i u Odilona Redona, který však rozvíjí svůj výrazně originální a moderní výtvarný jazyk daleko za hranice Moreauova stylu. Je to opět určitá příprava prostředí a publika, na níž se Moreau podílel, do které mohli později vstoupit mladší umělci odklánějící se od akademismu.²⁷³

2.2.1 Moreauovské inspirace v díle Odilona Redona

Podobně jako Gustave Moreau nebo Puvis de Chavannes, ani Odilon Redon (1840–1916), vlastním jménem Bertrand-Jean Redon, není zcela snadno zařaditelný do uměleckých směrů druhé poloviny 19. století. Také Redonovo dílo bývá zpravidla analyzováno v rámci symbolismu, ačkoliv Redon časově symbolistní generaci o několik let předchází a šíře jeho námětů je pestřejší než u kteréhokoliv jiného symbolisty. Na toto zařazení mohl mít opět vliv i Huysmansův literární počín Naruby, kde se Redonovy kresby stejně jako Moreauova vyobrazení Salomé objevují ve sbírce dekadentního hlavního hrdiny.²⁷⁴

V roce 1864 mladý Odilon Redon, původem z Bordeaux, na krátký čas vstoupil do pařížského ateliéru Jeana-Léona Gérôma, aby získal určitou přípravu na zkoušky na Ecole des Beaux-arts, kde prve neuspěl u ústní části. Už před tím se věnoval studiu architektury. Nicméně tenze mezi představami o umění jeho učitele a Redona samotného byla podle všeho značná,²⁷⁵ a proto hned na počátku roku 1865 jeho ateliér opouští, věnuje se sochařství a nechává se umělecky vést především grafikem Rodolphem Bresdinem. Redon zůstává věrný černobílé estetice kresby a grafiky téměř až do 90. let 19. století.

²⁷³ COOKE 2009, 318

²⁷⁴ Stylovou spojitost mezi Redonem a Moreauem Huymans poprvé zmiňuje ve své recenzi Salonu 1882, RAPETTI 2011, 180

²⁷⁵ REDON 1922, 23

Právě v době po odchodu z Gérôмова ateliéru mají na Redona velký vliv práce Puvisse de Chavannes a Gustava Moreau. Osobně se sice Moreau a Redon zřejmě setkali až v závěru Moreauova života,²⁷⁶ ale setkání s Moreauovým dílem bylo opakované a formující, a to nejen díky jednotlivým motivům z Moreauova díla, které na Redona zapůsobily a které dál rozvíjel, ale i z hlediska formy a stylu.²⁷⁷ V roce 1864 Gustave Moreau vystavil na Salonu obraz Oidipús a sfinga [1], který mladého Redona fascinoval.²⁷⁸ Silně na něj zapůsobilo i několik dalších Moreauových děl – akvarel Zjevení vystavený na Salonu 1876 [6], olejomalba Orfeus [3] a akvarel Faéton, projekt nástěnné malby [22], vystavený na Světové výstavě v Paříži 1878, o němž Redon sepsal text, publikovaný až po Moreauově smrti, v němž Moreaua připodobnil k Delacroixovi²⁷⁹ a zdůraznil Moreauovu neocenitelnou roli pro moderní umění a pro oživení do té doby skomírající historické malby. Moreau díky svému nekonvenčnímu stylu a představivosti dokázal v Redonových očích to, oč vskutku Moreau podle svých výroků usiloval: ztvárnit pomocí dávných příběhů nadčasová témata, která budou promlouvat moderním jazykem²⁸⁰ (srov. podkapitola 1.3.2 této práce, 37). Tuto inspiraci uchopil vlastním způsobem opakovaně po roce 1908²⁸¹ ve svých variacích na téma Faétonův pád, Apollonův vůz a Pegasus, například ve vzdušné olejomalbě doplněné pastelem Apollonův vůz (1910) [34].²⁸²

Podobně jako Moreau i Redon považoval za zásadní pro uměleckou tvorbu svobodnou imaginaci, neomezenou napodobováním reality. Oproti Moreauovi však daleko více pracoval s podvědomím a sny než s intelektuálně konstruovanými obrazy, díky čemuž byl schopen vizualizovat zneklidňující, děsuplné snové vize. Do této kategorie spadá jeho raný litografický cyklus *Ve snu* (1879) [35] [36] [37], vydaný vlastním nákladem, i řada jeho uhlů. Redon ve svém raném, černobílém díle navázal na konci 70. let na Moreauovo *Zjevení*, ale zcela jinak než o pár let později symbolisté. Jeho pozornost nepatřila erotizované Salomé, ale Janu Křtitelovi, konkrétně jeho hlavě. Samostatně se vznášející hlavy hrají v Redonových vizích podstatnou roli – tento motiv Redon dokázal

²⁷⁶ Douglas W. DRUICK: Gustave Moreau et le symbolisme, In: LACAMBRE 1998, 35–41, 36

²⁷⁷ Ibidem

²⁷⁸ RAPETTI 2011, 57

²⁷⁹ Který ztvárnil Apollonův vůz na stropě Apollonovy galerie v Louvru.

²⁸⁰ „Hledme, to je skutečná tvůrčí činnost, na starých pozemcích objevuje nové plody.“ Citováno dle W.

DRUICK: Gustave Moreau et le symbolisme, In: LACAMBRE 1998, 35–41, 37

²⁸¹ RAPETTI 2011, 386

²⁸² Musée d'Orsay, Paříž.

transformovat různorodými způsoby, do značné míry nezávislými na původní inspiraci. Příkladem je Mučedník nebo také Hlava na míse (1877) [33]²⁸³ – hlava nesmírně delikátních rysů, z profilu, s očima zavřenýma jako u Orfea [3], holá, obnažená s tenkým kruhem svatozáře nad sebou a mísou pod sebou má. Její výraz je zcela klidný, meditativní, jako by usmrčený mystik „*poslouchal andělské chóry*.“²⁸⁴ Hlava je v těchto dílech synekdochou člověka, jeho duše. Tím, že se vznáší v prostoru, je zároveň oddělena od své materiální podstaty. Často se u Redona setkáváme s hlavami se svatozáří či zvláště propojenými se zatměním a s vesmírným prostorem vůbec jako v případě Klíčení [35] či Rozkvětu [36] (obojí z cyklu Ve snu, 1879). Někdy jde o hlavy dětí nebo kristovské hlavy světců, jindy o pitvorné hlavy strašidel (např. Limbus nebo Gnóm [37] z cyklu ve snu, 1879). V aureole se jako přízraky vznášejí také oči či zuby (např. Vize z cyklu Ve snu, 1879; Zuby, 1883²⁸⁵).

Námět Orfea, Kyklopa (resp. Galatey) a sfingy byl Redonovi silnou inspirací k jeho vlastní tvorbě v pozdějším období, kdy malíř pracoval s ještě výraznější barevností než Moreau a podobně jako Moreau tvořil oleje se silnou vrstvou barvy a výraznou strukturou a zářivé pastely. V roce 1889 vytvořil olej Nebe²⁸⁶ neboli Zavřené oči (1890) [38],²⁸⁷ obraz, který měl značný vliv v rámci symbolismu a zároveň se v roce 1904 stal prvním státem zakoupeným obrazem z Redonova díla,²⁸⁸ čímž se malíři dostalo oficiálního uznání. Toto dílo představující androgynní bustu se zavřenýma očima, osvětlená jasnou září zleva, navazuje na orfeovský motiv zavřených očí už zcela volným způsobem. Divák si není jist, vynořuje-li se postava za jakýmsi parapetem nebo nad obzorem, tvořeným mořskou hladinou a pláží. Hlava je zcela ponořená ve svém myšlenkovém světě, symbolizovaném nebem, které ji obklopuje.²⁸⁹

Moreauovo dílo jako výtvarný podnět jednoznačně mělo pro Redona význam jen po omezenou dobu a Redon postupně dospíval spíše k pohledu kritickému k Moreauově

²⁸³ Kröller-Müller Museum, Otterlo, Nizozemí.

²⁸⁴ Formulace kritika Émila Hannequina, citováno dle RAPETTI 2011, 122.

²⁸⁵ Museum of Modern Art, New York.

²⁸⁶ Pod tímto názvem byl původně obraz vystaven v Bruselu v roce 1890, RAPETTI 2011, 228

²⁸⁷ Musée d'Orsay, Paříž.

²⁸⁸ RAPETTI 2011, 228

²⁸⁹ Srov. Redonovu poznámku: „*Krása a dobro jsou na nebi. Věda je na zemi, plazí se.*“ REDON 1922, 37

estetice, kterou shledával příliš vyumělkovanou.²⁹⁰ Když nizozemský symbolistní malíř Jan Toorop v roce 1893 vyjádřil obdiv k uhlu Mučedník,²⁹¹ odpověděl mu Redon ve svém dopise: „*okolnosti, které mě přiměly vytvořit kresbu, již vidíte, se už neopakují,*“²⁹² odkazuje na svou mladistvou fascinaci Moreauovým dílem. Z tohoto úhlu pohledu je zajímavé pojetí Redonova Zjevení (1883) [39] otevřeně ve svém názvu odkazujícího na Moreauův akvarel [6]. Redonova varianta námětu, provedená uhlem, nehýří ani barvami, ani dekorem, naopak nás přenáší do strohého spartanského paláce. Salomé na sebe vzala podobu hrubě otesané modly, ale neztratila nic ze své magičnosti. Naopak působí mnohem archetypálněji, nelidsky. Zjevení nad její hlavou opět pracuje s motivem zatmění – hlava se svatozáří je sluncem, které zakrývá další kulové těleso. Jako by se Redon snažil odstranit vše, co bylo Moreauovi tak drahé – ornament, jemnost dívčí figury, barvy. Hlavní důraz se přesunul na vznášející se hlavu, to ona prosvětluje místnost a upoutává pozornost. Opět je světec zobrazen s očima zavřenýma, meditující, ale zároveň s výrazem utrpení. Střetnutí temnoty a světla je vzhledem k použité technice zcela explicitní.

Odilon Redon ve svém díle dokázal navázat na Moreaua způsobem, který Moreauova témata posouval do nových, zajímavějších rovin, a na rozdíl od mnohých jiných, kteří zůstali uhranutí povrchem, se Redon nenechal svázat jednoduchými vzorci v Moreauově tvorbě, ale použil tyto inspirační zdroje k vlastním invenčním zpracováním.

2.2.2 Moreauovi žáci

Vzhledem k tomu, jaký význam měl pro své žáky Moreau jako učitel, nelze opomenout právě ty z nich, kteří na jeho výtvarný jazyk či některé aspekty jeho stylu v rámci své symbolistní tvorby nejúžeji navazovali. Moreauovi žáci nastupovali na výtvarnou scénu až v době, kdy už byl symbolismus v plném proudu, totiž v 90. letech 19. století, neboť Gustave Moreau dostal možnost vyučovat na Ecole des Beaux-arts až od roku 1892. Moreauův vliv je v případě jeho žáků, z nichž někteří zejména na počátku své

²⁹⁰ RAPETTI 2011, 180

²⁹¹ Doslova Redonovi napsal, že se do jeho kresby „*téměř zbláznil,*“ ibidem, 122

²⁹² Ibidem

kariéry svého učitele poněkud nedokonale napodobovali,²⁹³ přímočařejší než u jiných symbolistů.

Gustave Moreau-učitel vstoupil do dějin výtvarného umění především jako „učitel fauvistů,“ jelikož několik jeho žáků později patřilo k tomuto hnutí,²⁹⁴ jmenovitě Albert Marquet (1875–1947), Henri Charles Manguin (1874–1949), Charles Camoin (1879–1965) a především vedoucí osobnost skupiny Henri Matisse (1869–1954). Zejména u Matisse lze najít určité styčné body s Moreauovým dílem v podobě odvážné práce s barvou a redukcí prostoru, častých orientalistických motivů a užití ornamentu, nicméně je sporné, nakolik jsou tyto momenty Matissova díla výsledkem Moreauova vlivu a nakolik k nim dospěl Matisse nezávisle či z jiných, pro něj podstatnějších zdrojů (např. post-impresionismus). Ačkoliv prostředí Moreauova ateliéru, Moreauův živý zájem o žáky, na který řada z nich včetně Matisse později vzpomínala, a hlavně Moreauův přístup k barevnosti a rozvolněnosti stylu mohly mít určitý vliv na umělecký vývoj fauvistů, lze předpokládat, že výrazně důležitější efekt mělo na favistickou skupinu Moreauových žáků přátelství s Matissem než Moreauova úloha učitele. Ostatně od Moreauovy smrti v roce 1898 do Podzimního Salonu 1905, kde byla poprvé vystavena díla, jež přinesla malířům přezdívku „šelmy,“ uběhlo celých sedm let, během nichž se jejich výtvarný jazyk výrazně rozvíjel vlastní cestou.²⁹⁵

Z Moreauových žáků, kteří zanechali určitou stopu v symbolistním hnutí, je třeba zmínit zejména Pierra-Amédéea Marcel-Beronneau (1869–1937), raná díla Georgese Rouaulta (1871–1958) a také Edgarda Maxence (1871–1954), ačkoliv ta část děl zmíněných malířů, která byla Moreauovu stylu nejbliže, patřila často spíše k fázím, v nichž se jejich tvůrci dosud hledali a ovlivnění svým učitelem napodobovali jeho styl, případně se snažili uplatnit jeho výtvarné názory na historickou malbu, což přinášelo umělecky spíš rozpačité výsledky. Všichni tři jmenovaní stejně jako další Moreauův chráněnc, přítel a

²⁹³ COOKE 2009, 318

²⁹⁴ MATHIEU 1977, 236sqq.

²⁹⁵ Ostatně už poslední období Matissova působení v Moreauově ateliéru v závěru Moreauova života bylo do značné míry konfliktní, neboť Moreau neschvaloval, že se Matisse začal věnovat krajinomalbě, a to dokonce po vzoru impresionistů v plein-airu. Lze předpokládat, že v době, kdy Matisse opouští Moreauův ateliér, nebylo už mnoho, co by mohl starší malíř svému žákovi předat, jak to vyjadřuje ve své monografii věnované Moreauovi Pierre-Louis Mathieu (MATHIEU 1977, 239).

neoficiální žák Georges Desvallières (1861–1950) vystavovali na výstavách Salonu Rose-Croix Josephina Péladana, jichž se Gustave Moreau, jeden z mála tehdejších malířů, které Péladan uznával,²⁹⁶ přes Péladanovy žádosti neúčastnil.²⁹⁷ Není divu, že práce Gustava Moreaua a jeho žáků souzněly s Péladanovým vkusem – Péladan horoval jako kritik výtvarného umění pro návrat nevinnosti výrazu primitivistů do malby a pro dílech evokujících mystérium, současně byl však jeho vkus poměrně konzervativní.²⁹⁸

V případě Edgarda Maxence je u raných děl jako Herkules zabíjející ptáky u Stymfalského jezera (1893)²⁹⁹ jeho učiteli blízký nejen námět, ale i celkové provedení, nejvíce patrné ve vertikálním formátu, barevnosti a charakteru hornaté krajiny, obraz se však vyznačuje výrazně větší dramatičností. Maxence si nicméně záhy vytvořil vlastní typický styl čerpající z Moreauových výtvarných prostředků především různou míru dokončenosti maleb a užití různé míry hloubky prostoru v rámci jednoho díla – tedy střídání plošného dekorativního pozadí s realisticky vypracovanými tvářemi a rukama, jako to lze pozorovat u jeho díla *Andělský koncert* (1897) [40].³⁰⁰ Výtvarné prostředky jednoznačně používá vždy takovým způsobem, aby nijak nenarušily dojem líbeznosti. Maxencova schopnost ztvárnit půvabnou ženskou figuru moderním a současně líbivým způsobem našla široké uplatnění v rámci Art nouveau a plakátu.

Některá raná díla Georgese Rouaulta působí až neobratně epigonsky v porovnání s Moreauovým stylem. Jde především o plátna *Stella Vespertina* a *Stella Matutina* (obě 1894–95) [41],³⁰¹ plátna namalovaná na objednávku jednoho z Moreauových mecenášů Leopolda Goldschmidta (který rovněž zakoupil Moreauova *Jupitera* a *Sémélé* [20]). Po formální stránce jde spíše o jednoduché alegorie, které zejména v barevnosti a klidné statičnosti Moreaua připomínají. Současně jejich tváře působí podivně vzdáleně a ploše a celek vyznívá jako nedokonalé epigonství. Moreauovo pojetí umění muselo být Rouaultovi

²⁹⁶ Srov. RAPETTI 2005, 91; či Péladanův dopis Fernandu Khnopffovi citovaný Mathieuem: „*Považuji Vás za rovného Gustavu Moreauovi, Burne-Jonesovi, Chavannesovi a Ropsovi. Považuji Vás za obdivuhodného mistra.*“ MATHIEU 1977, 244

²⁹⁷ RAPETTI 2005, 91

²⁹⁸ Ibidem, 92

²⁹⁹ Dnes v musée d'Orsay.

³⁰⁰ Rovněž v musée d'Orsay.

³⁰¹ Dnes Avallon, Musée de l'Avallonnais.

velmi blízké i proto, že Rouault stejně jako Moreau hledal ve výtvarném umění spirituální témata. Vztah mezi Rouaultem a jeho učitelem byl mimořádně vřelý, o čemž vypovídá nejen tón jejich dopisů,³⁰² ale také skutečnost, že ho Moreau určil jako prvního konzervátora svého muzea. Rouault o svém učiteli hovořil a psal po celý život s vděčností a jemu také dedikoval v roce 1948 svůj vrcholný spirituální cyklus grafik *Miserere*.³⁰³ Až několik let po Moreauově smrti, kdy se mladý malíř konečně odpoutal od napodobování svého mistra a našel svůj vlastní, expresionistický výraz, dochází skutečně k autentickému uplatnění Rouaultova nadání. Moreauovská výrazná barevnost ale zůstala trvalou stopou v Rouaultově díle.³⁰⁴

S Georgesem Rouaultem se v Moreauově ateliéru sblížil také malíř a dekoratér Pierre-Amédée Marcel-Beroneau, který se kromě výnosných státních zakázek věnoval také malbě v symbolistním duchu. V nich osobitým, temným způsobem rozvíjel mysteriózní linii některých Moreauových námětů: především androgynního Orfea [31] a Salomé.³⁰⁵ U obou těchto námětů je patrná určitá spojitost se „vznešenou strnulostí“, již Moreau považoval za vhodný vyjadřovací prostředek zprostředkující divákovi vážnost a výzvu ke kontemplaci. Marcel-Beroneau nejspíš navazoval i na výraznou barevnost svého mistra, ovšem celkové vyznění jeho děl je o poznání morbidnější a více cílí na primární strach či odpor v divákovi, ať už prostřednictvím nelidského přímého pohledu Salomé (např. olej na plátně z roku 1905) [42],³⁰⁶ nebo svíjejících se mrtvých a trpících těl kolem Orfea. K orientalistickým námětům Salomé i Judity se Marcel-Beroneau vracel opakovaně. Oproti zpracování Gustava Moreaua u něj však tato díla nepokrývá ornament ani orientální rekvizity, naopak skládá pozadí z barevných ploch; jejich orientálnost tedy přetrvává pouze v odkazu na starozákonní příběh.

Zřejmý je i vliv, který měl Moreau na výtvarný styl Georse Desvallièra, který sice nebyl jeho žákem v rámci Ecole des Beaux-arts, ale poutalo je blízké přátelství a Desvallières se nechával Moreauem po výtvarné stránce vést. Bylo to zřejmě zásluhou

³⁰² „*Vý, který jste a vždy jste byl pro mě, pro mé umění i mimo ně, nejlepším průvodcem a Otcem, to je to jediné slovo, které může vyjádřit mou vděčnost.*“ Citováno dle MATHIEU 1977, 233.

³⁰³ MATHIEU 1977, 236

³⁰⁴ Ibidem

³⁰⁵ RAPETTI 2005, 90sq.; NEAU 2001

³⁰⁶ Soukromá sbírka.

Moreaua, že se Desvallières odklonil od portrétní malby ke spirituálnějším, symbolistním dílům.³⁰⁷ V jejich textuře, rozvolněném rukopisu, kompozici i „nezbytné bohatosti“ je osobitá návaznost na Moreaua patrná, a to jak u některých děl vzniklých ještě za Moreauova života (srov. Herkules trahající zlaté jablko, 1892, [43]³⁰⁸), tak i u velmi pozdních děl jako olejomalba Panna Maria, královna andělů (1836) [44],³⁰⁹ která svou hieratičností, úctyhodné rozměry (2,88 x 1,79 m) a zároveň bohatost detailů pravděpodobně čerpá ze stejných východisek jako Moreauova pozdní olejomalba Jupiter a Sémelé (1898) [20].

Závěr

Vzhledem k politickému dobovému kontextu a mocenské nerovnosti mezi Francií a územími Orientu, o jejichž kolonizaci usilovala, nebyl Orient ve Francii druhé poloviny 19. století jen neutrálním geografickým pojmem, naopak v sobě spojoval řadu významů, které sloužily mimo jiné k negativnímu vymezení evropské, resp. francouzské identity. Hlavní konotace, jakkoliv proměnlivé, spojované s orientálními kulturami a společnostmi byly zaostalost, úpadek, necivilizovanost a krutost, v pozitivním smyslu pak iluze orientálního ráje, v případě obyvatel Orientu se jednalo především o rysy jako iracionalita, lenost, lstivost a smyslnost. Toto významové pole obklopující Orient je patrné i v tom, kterým námětům se věnuje soudobá orientalistická malba, a ve způsobu, jímž je pojímá. Od tohoto diskursu redukujícího Orient na několik klíšé a prostupujícího celou společnost se Gustave Moreau jako tvůrce nikdy plně neodpoutal, nicméně při analýze té části jeho díla, které zpracovává orientalistické náměty a motivy, lze konstatovat určité rozdíly od převažujících tendencí v orientalistické malbě. Většina těchto rozdílů vyplývá z Moreauova hledání nového výtvarného jazyka, kterým by bylo možné oživit žánr historické malby, který Gustave Moreau považoval za jeden z nejpodstatnějších ve výtvarném umění.

³⁰⁷ http://www.georgedesvallieres.com/vie_oeuvres_en.html, vyhledáno 30.7.2016.

³⁰⁸ Soukromá sbírka.

³⁰⁹ Musée d'Orsay, Paříž.

K nejvýznamnějším odlišnostem Moreauova díla ve srovnání s převažujícími tendencemi soudobého orientalismu je volba neiluzivního výtvarného jazyka s řadou specifik v rovině textury povrchu děl, práce s ornamentem, hloubkou prostoru a perspektivou a také s potlačením expresivity a psychologizace figur ve prospěch jejich rigidní státnosti. Další rozdíly lze konstatovat v jeho volné práci s inspiračními zdroji, v níž se nenechával omezovat etnografickou přesností, a hledání inspirací i za hranicemi motivů populárních v rámci středního proudu akademického orientalismu.

Ačkoliv Moreauova tvorba spadá do kategorie salonního a akademického malířství, tedy proudu vyznávajícího spíše konzervativní estetiku a umělecké zásady, současně se v mnoha ohledech odpoutávala od dobových stylových konvencí. Ve snaze evokovat abstraktní skutečnosti pomocí konkrétních vizuálních forem Gustave Moreau postupně dospíval k osobitému výtvarnému výrazu a zpracovával mytologické náměty způsobem, který znejasňoval jejich srozumitelnost a vyžadoval aktivní interpretační práci diváka. Jak je patrné z Moreauových zápisků k tématu umění, toto úsilí vycházelo z malířových představ o úloze výtvarného umění jako prostředku povznášení ducha nad materialistickou každodennost a komunikace transcendentálních rovin lidské existence.

Vzhledem k Moreauovu pojetí díla jako odkazu za skutečnost bezprostředně vnímanou smysly, tedy jako symbolu, předznamenává Moreau symbolistní hnutí, které vzniká v 80. letech 19. století v Paříži a rychle se šíří do celé Evropy. Gustave Moreau se těšil u symbolistů značné autoritě, ačkoliv zejména s jejich dekadentním proudem (v němž měl paradoxně nejvíce příznivců, obzvláště mezi literáty), se ve svém světovém i estetických preferencích rozcházel. Přesto je ale patrné, že jeho dílo se v řadě rovin protínalo s dekadentní estetikou morbidity a perverze. Symbolisté mohli navazovat hned na několik rovin Moreauovy tvorby. Za nejpodstatnější považují právě návaznost na koncept uměleckého díla jako předmětné skutečnosti odkazující za svou předmětnost, tj. k abstraktním myšlenkám, a s tím související sémiotickou otevřenost a mnohovýznamovost zobrazeného. Moreau rovněž předznamenal a posílil určité pojetí genderu, které rezonovalo v symbolistním hnutí, konkrétně typy osudové ženy / femme fatale a androgynního hrdiny, typicky básníka. Nezanedbatelný byl pak vliv v rovině jednotlivých motivů a námětů, zejména námětu Salomé, jehož oblíbenost vzrostla po vystavení

Moreauových děl s tímto námětem na Salonu 1876 do té míry, že se Salomé stává jakýmsi idolem fin-de-siècle. Dalšími podněty pro tvorbu symbolistů bylo Moreauovo pojetí sfingy jako svého druhu animální femme fatale a motiv hlavy oddělené od těla, ať už v návaznosti na Orfea, tedy hlavu se zavřenýma očima na lyře, nebo na vznášející se hlavu Jana Křtitele.

Úzce na Moreauovo dílo navázal Odilon Redon, který byl Moreauem silně ovlivněn v začátcích své výtvarné tvorby v 70. a na počátku 80. let 19. století, kdy se věnoval výlučně grafice a kresbě. V této době je prominentní moreauovskou inspirací v jeho díle motiv hlavy oddělené od těla levitující prostorem. V pozdějších letech vnímá Redon Moreauovo dílo stále kritičtěji, ovšem i v této době u v Redonově tvorbě nalézáme variace na Moreauovy náměty či antiteze k nim. Odilon Redon využil potenciál v Moreauově díle pozoruhodným způsobem, který překračoval původní vzory a navázal na Moreaua mimořádně invenčním způsobem.

V práci jsou zmiňováni i někteří ze symbolistů, na které měl Moreauu přímý vliv díky své pedagogické činnosti na Ecole des Beaux-arts, tedy Pierre-Amédée Marcel-Beroneau, Georges Rouault a Edgar Maxence. V některých případech je patrné, že Moreuova autorita mohla být pro tvůrčí rozvoj samostatného stylu těchto osobností omezující. Georges Rouault je příkladem umělce, jehož výtvarný výraz se posunul do zajímavějších rovin až v době, kdy se začal odpoutávat od silného vlivu svého učitele.

Ačkoliv se orientalistické dílo Gustava Moreaua vzpírá jednoznačnému zařazení do uměleckých směrů druhé poloviny 19. století, je patrné, že sehrálo významnou roli z hlediska historické malby i nastupujícího symbolismu a zároveň v mnoha ohledech připravilo prostředí další moderní umělecké směry vymykající se pravidlům akademického malířství.

Seznam použité literatury

- BARŠA 2015 — Pavel BARŠA: Cesty k emancipaci. Praha. 2015
- BALEKA 1997 — Jan BALEKA: Výtvarné umění. Výkladový slovník (malířství / sochařství / grafika). Praha 1997
- BARTHÉLÉMY/GILLES 2009 — Sophie BARTHÉLÉMY / Matthieu GILLES: La Sulamite dévoilée. Genèse du Cantique des cantiques de Gustave Moreau. Dijon 2009
- BIEDERMANN 1992 — Hans BIEDERMANN: Lexikón symbolov. Bratislava 1992
- BIERI THOMSON/EIDENBENZ 2003 — Helen BIERI THOMSON / Céline EIDENBENZ: Salomé. Danse et Décadence, Paris 2003
- BITTLER/MATHIEU 1983 — Paul BITTLER / Pierre-Louis MATHIEU: Catalogue des dessins de Gustave Moreau. Paris 1983
- CAPODIECI 2002 — Luisa CAPODIECI: La Lyre et La Croix. Le Testament Pictural de Gustave Moreau. In: Gustave Moreau. Mythes et Chimères, Musée de la Vie romantique, Paris 2002, 71–89
- CASSOU-YAGER 1997 — Hélène CASSOU-YAGER: The myth of Salome in the decadent movement: Flaubert, Moreau, Huysmans. In: European Legacy 2 (1), 1997, 185–189
- CHALEIL 1998 — Frédéric CHALEIL (ed.): Gustave Moreau par ses contemporains. Paris 1998
- CHASSÉ 1947 — Charles CHASSÉ: Le Mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle. Paris 1947
- COOKE 2002 — Peter COOKE: Critique d'art et transposition d'art: autour de Galatée et d'Hélène de Gustave Moreau (Salon 1880). In: Romantisme, No. 118, 2002, 37–53

- COOKE 2003 — Peter COOKE: *Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle.* New York 2003
- COOKE 2007 — Peter COOKE: *Gustave Moreau's 'Salome': The Poetics and Politics of History Painting.* In: *The Burlington Magazine*, Vol. 149, No. 1253, *Painting and Sculpture in France (srpen 2007)*, 528–536
- COOKE 2008 — Peter COOKE: *Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting.* In: *Art Bulletin XC/3*, 2008, 394–416
- COOKE 2009 — Peter COOKE: *Symbolism, Decadence and Gustave Moreau.* In: *The Burlington Magazine*, Vol. 151, No. 1274, *French Art in the Nineteenth Century (May, 2009)*, 312–318
- COOKE 2011 — Peter COOKE: *'It isn't a Dance': Gustave Moreau's Salome and The Apparition.* In: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 29, No. 2 (zima 2011), 214–232
- COOPER 1987 — Jean C. COOPER: *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols.* New York 1987
- DAVIES 2005 — Kristian DAVIES: *Western Artists in Arabia, The Sahara, Persia and India.* New York 2005
- DEMPSEY 2005² — Amy DEMPSEY: *Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním.* Praha 2005²
- FACOS 2009 — Michelle FACOS: *Symbolist art in context.* Berkeley 2009
- FREEDMAN 2013 — Jonathan FREEDMAN: *Transformations of a Jewish Princess. Salomé and the Remaking of the Jewish Female Body from Sarah Bernhardt to Betty Boop.* *Philological Quarterly* 92 (1), 2013, 89–114
- GIBSON 1988 — Michael GIBSON: *The Symbolists,* New York, 1988
- GORDON 1985 — Rae Beth GORDON: *Aboli Bibelot? The Influence of Decorative Arts on Stéphan Mallarmé and Gustave Moreau,* In: *Art Journal*, červen 1985, 1985, 104–112
- HUYSMANS 1993³ — Joris Karl HUYSMANS: *Naruby (přeložil Arnošt PROCHÁZKA).* Praha

1993³

- ÍNDIRKAŞ 2010 — Zühre ÍNDIRKAŞ: The Presence of Death in Gustave Moreau's Paintings. In: Synergies Turquie No. 3, 2010, 69–78
- JOHANIDESOVÁ 2010 — Tereza JOHANIDESOVÁ: Salome v umění symbolismu, dekadence a její ztvárnění v české výtvarné kultuře na počátku 20. století (bakalářská práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2010
- KRELL 2010 — Jonathan F. KRELL: Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau. The Primacy of Dionysus. *Crisolenguas* 2 (2), 2010, 34–49
- LACAMBRE 1989 — Geneviève LACAMBRE: Gustave Moreau et le Japon. In: *Revue de l'Art*, n°85, 1989, 64–75
- LACAMBRE 1991 — Geneviève LACAMBRE (ed.): *Les ateliers d'artistes*. Paris 1991
- LACAMBRE 1998 — Geneviève LACAMBRE (ed.): *Gustave Moreau (1826–1896)* (kat. výst.). Paris 1998
- LACAMBRE 1999 — Geneviève LACAMBRE (ed.): *Gustave Moreau. Between Epic and Dream* (kat. výst.). Chicago 1999
- LACAMBRE/ROSSINI-PAQUET 1999 — Jean LACAMBRE / Françoise ROSSINI-PAQUET et al.: *Femmes de l'Ancien Testament. Peintures et dessins des collections publiques françaises* (kat. výst.). Paris, 1999
- LACAMBRE/MATHIEU 1984 — Geneviève LACAMBRE / Pierre-Louis MATHIEU: *Gustave Moreau et le Symbolisme* (kat. výst.). Kamakura 1984
- LEMAIRE 2005 — Gérard-Georges LEMAIER: *The Orient in Western art*. Köln 2005
- LOWE 1991 — Lisa LOWE: *Critical terrains: French and British orientalisms*. Ithaca 1991
- MATHIEU 1977 — Pierre-Louis MATHIEU: *Gustave Moreau. Complete Edition of the Finished Paintings, Water-colours and Drawings*. Oxford 1977
- MATHIEU 1998 — Pierre-Louis MATHIEU: *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'oeuvre achevé*. Courbevoie 1998
- MOREAU/COOKE 2002 — Gustave MOREAU / Peter COOKE: *Ecrits sur l'art*. Fontfroide

2002

- Musée Cernuschi 1997 — L'Inde de Gustave Moreau. Musée Cernuschi (katalog výst.). Gilles BÉGUIN / Louis MÉZIN / Amina OKADA / Geneviève LACAMBRE / Michel MAUCUER / Marie-Laure DE CONTESTON (ed.). Paris 1997
- NEAU 2001 — Gabrielle NEAU: Pierre-Amédée Marcel-Beronneau (1869-1937). „Peintre symboliste, paysagiste et décorateur“. (diplomová práce na Université Michel de Montaigne Bordeaux 3). Bordeaux 2001
- NOCE 2011 — Vincent NOCE: Orientalisme, le goût de l'évasion. In: Libération 28.6.2011, 26
- PELTRE 2005 — Christine PELTRE: Orientalism in Art. New York 2005
- RAPETTI 2005 — Rodolphe RAPETTI: Symbolism. Paris 2005 (anglická verze)
- RAPETTI 2005¹ — Rodolphe RAPETTI: Le Symbolisme. Paris 2005 (francouzská verze)
- RAPETTI 2011 — Rodolphe RAPETTI (ed.): Odilon Redon: Prince du rêve. 1840–1916 (kat. výst.). Paris 2011
- REDON 1922 — Odilon REDON: A soi-même. Paris 1922
- RENAN 1900 — Ary RENAN: Gustave Moreau (1826–1898). In: Gazette des beaux-arts (Paris) 1900
- ROUALT 1927 — Georges ROUALT: Souvenirs intimes. Paris 1927
- ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 — Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů: kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii. Praha 1998
- SAID 2008 — Edward W. SAID: Orientalismus. Západní koncepce Orientu. Praha 2008
- SARDA 2004 — Marie-Anne SARDA (ed.): Paysages de rêve de Gustave Moreau (kat. výst.). Reims 2004
- SCASSELLATI COOKE 2006 — Cristina SCASSELLATI COOKE: The ideal of history painting: Georges Rouault and other students of Gustave Moreau at the Ecole des Beaux-Arts, 1892–98. In: The Burlington Magazine, Vol. 148, No. 1238, Art in France (srpen 2007), 332–339

- SCHOPENHAUER 1993 — Arthur SCHOPENHAUER: O ženách. Brno 1993²
- ŠMEJKAL 1976 — František ŠMEJKAL: Sursum (Umělecké sdružení druhé symbolistní generace) 1910–1912. Hradec Králové 1976
- ŠTEMBERA 2008 — Petr ŠTEMBERA: Orientální banket u Samsona. Orientalistická malba v Čechách na konci 19. století. In: Kateřina BLÁHOVÁ / Václav PETRBOK (ed.): Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Praha 2008, 443–453
- THORNTON 1994 — Lynne THORNTON: Women as portrayed in Orientalist painting. Paris 1994
- TÓTH 2009 — Ferenc TÓTH: Land of Myths. The Art of Gustave Moreau (kat. výst.). Budapest 2009
- VRIES 1981 — Ad de VRIES: Dictionary of symbols and imagery. 3. revidované vydání, Amsterdam 1981
- WITTLICH 1982 — Petr WITTLICH: Česká secese. Praha 1982
- YOO 2014 — Yae-Jin YOO: Marcel Proust et Gustave Moreau: du symbolisme à l'impressionnisme. In: Romance Notes 2014, 54(2), 211–219

Seznam obrázků

1. Gustave Moreau: Oidipús a sfinga, 1864, olej, plátno, 206.4 x 104.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York
2. Gustave Moreau: Jáson, 1865, olej, plátno, 204 x 121.5 cm, Musée d'Orsay, Paříž
3. Gustave Moreau: Orfeus, 1865, olej, plátno, 154 x 100 cm, Musée d'Orsay, Paříž + detail téhož
4. Gustave Moreau: Prométheus, 1868, olej, plátno, 205 x 122 cm, Muzeum Gustava Moreaua, Paříž
5. Gustave Moreau: Salomé tančící před Herodem, 1876, olej, plátno, 144 x 103.5 cm, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Centre, Los Angeles, USA
6. Gustave Moreau: Zjevení, 1876, akvarel, papír, 110 x 72 cm, Muzeum Gustava Moreaua, Paříž
7. Gustave Moreau: Salomé, zvaná Tetovaná, 1874–1898, olej, plátno, 92 x 60 cm, Muzeum Gustava Moreaua, Paříž
8. Gustave Moreau: Zjevení, nedat., olej, plátno, 142 x 103 cm, Muzeum Gustava Moreaua, Paříž
9. Gustave Moreau: Péri, 1878, akvarel, kvaš, tuš, uhel, zlacení, 51 x 46 cm, Louvre, Paříž, oddělení grafiky, fondy Musée d'Orsay
10. Gustave Moreau: David, 1878, olej, plátno, 229,5 x 138 cm, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Centre, Los Angeles, USA
11. Gustave Moreau: Smrt Sappó, 1874, olej, plátno, 81 x 62 cm, soukromá sbírka
12. Gustave Moreau: Smrt Sappó, 1876, olej, dřevo, 26 x 21 cm, Musée des Beaux-arts v Saint-Lô
13. Gustave Moreau: Dalila s ibisem, Dalila s ibisem, počátek 70. let 19. století nebo 1885, akvarel, papír, 19,5 x 21,4 cm, Muzeum Gustava Moreaua, Paříž

14. Gustave Moreau: Samson a Dalila, nedat., akvarel, papír, 15,8 x 21,3 cm, Louvre, Paříž, oddělení grafiky, fondy Musée d'Orsay
15. Gustave Moreau: Sapphó na Lekadě, 1854–65, akvarel, papír, 33 x 20 cm, soukromá sbírka
16. Gustave Moreau: Triumf Alexandra Velikého, 1874–1892, olej, plátno, 155 x 155 cm, Muzeum Gustava Moreaua, Paříž
17. Gustave Moreau: Péri neboli Posvátný slon, 1882, akvarel, papír, 57 x 43,5 cm, Státní muzeum Západního umění, Tokyo
18. Gustave Moreau: Arabský pěvec, 1882, akvarel, papír, 20,7 x 14 cm, Académie des Beaux-arts, Paříž
19. Gustave Moreau: Betsabé, nedat., akvarel, kvaš, tužka, perokresba, 59,2 x 41,5 cm, Louvre, Paříž, oddělení grafiky, fondy Musée d'Orsay
20. Gustave Moreau: Jupiter a Sémélé, 1895, olej, plátno, 212 x 118 cm, Muzeum Gustava Moreaua, Paříž
21. Gustave Moreau: Mrtvý básník nesený kentaurem, 1890, akvarel, papír, 33,5 x 24,5 cm, Muzeum Gustava Moreaua, Paříž
22. Gustave Moreau: Faéton, projekt nástěnné malby, 1878, olej, plátno, 99 x 65 cm, Muzeum Gustava Moreaua, Paříž
23. Jean Léon Gérôme: Zaříkávač hadů, 1879, olej, plátno, 84 x 122 cm, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, MA
24. Henriette Browne (Sophie Bouteiller): Návštěva, 1861, olej, plátno, 89 x 115,5 cm, soukromá sbírka
25. Fernand Cormon: Vražda v serailu, 1874, olej, plátno, 160 x 220 cm, Musée des Beaux-Arts de Besançon
26. Henri Regnault: Salomé, 1870, olej, plátno, 160 x 102,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York
27. Alexander Cabanel: Thámar, 1875, olej, plátno, 180 x 248 cm, Musée d'Orsay, Paříž

28. Jean-Joseph Benjamin-Constant: Dalila a Filištíni, nedat, olej, plátno, 150,5 x 99,7 cm, soukromá sbírka
29. Alexander Cabanel: Samson a Dalila, 1878, olej, plátno, 64,8 x 92,7 cm, soukromá sbírka
30. Jean Delville: Orfeus, 1893, olej, plátno, 79,3 x 99,2 cm, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique
31. Pierre-Amédée Marcel-Beronneau: Orfeus, 1897, olej, plátno, 195 x 154 cm, Musée des Beaux-arts, Marseilles
32. Lucien Lévy-Dhurmer: Salomé líbající uťatou hlavu Jana Křtitele, 1896, pastel, papír, 43,5 x 50,17 cm, soukromá sbírka
33. Odilon Redon: Mučedník neboli Hlava na míse, 1877, kresba uhlím, papír, 36,6 x 36,3 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo, Nizozemí
34. Odilon Redon: Apollonův vůz, 1910, olej, pastel, plátno, 77 x 91.5 cm, Musée d'Orsay, Paříž
35. Odilon Redon: Klíčení, cyklus Ve Snu, 1879, litografie, 27,1 x 19,5 cm, Museum of Modern Art, New York
36. Odilon Redon: Rozkvět, cyklus Ve Snu, 1879, 32,8 x 25,6 cm, litografie, Museum of Modern Art, New York
37. Odilon Redon: Gnóm, cyklus Ve Snu, 1879, litografie, 27,1 x 21,9 cm, Museum of Modern Art, New York
38. Odilon Redon: Nebe neboli Zavřené oči, 1890, olej, karton, 44 x 36 cm, Musée d'Orsay, Paříž
39. Odilon Redon: Zjevení, 1883, uhlí, těrka, papír, 58 x 44 cm, Musée des Beaux-arts, Bordeaux
40. Edgard Maxence: Andělský koncert, 1898, olej, plátno, zlato, 164 x 85 cm, Musée départemental de l'Oise, Beauvais
41. Georges Rouault: Stella Matutina, Stella Vespertina, 1894–95, olej, plátno, Avallon,

Musée de l'Avallonnais

42. Pierre-Amédée Marcel-Beronneau: Salomé, 1905, olej, plátno, 178 x 115 cm,
soukromá sbírka

43. Georges Desvallièrè: Herkules trhající zlaté jablko, 1892, olej, dřevo, 37,5 x 221,7 cm,
soukromá sbírka

44. Georges Desvallièrè: Panna Maria, královna andělů, 1936, olej, papír, 288 x 179 cm,
Musée d'Orsay, Paříž

Obrazová příloha 1 - Dílo Gustava Moreaua

Obrazová příloha 2 – Další zmiňovaná díla